100 ВЕЛИКИХ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ КИНОФИЛЬМОВ

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Киноведы мира неоднократно называли среди лучших кинокартин советские фильмы — «Чапаев» братьев Васильевых, «Александр Невский» и «Иван Грозный» С. Эйзенштейна, «Андрей Рублёв» А. Тарковского… Фильм «Броненосец „Потёмкин“» был назван на первом месте среди двенадцати лучших фильмов всех времён и народов на опросе, проведённом Бельгийской Синематекой в рамках Всемирной выставки в Брюсселе (1958). Появление шедевров М. Калатозова, Г. Чухрая, М. Хуциева, С. Бондарчука, В. Меньшова, Н. Михалкова способствовало росту престижа отечественного кино на международных кинофестивалях. Лента «Летят журавли», обладательница «Золотой пальмовой ветви» в Каннах, имела невероятный успех в стране и в мире.

Художественно-игровые фильмы, о которых рассказывает эта книга, представляют все многообразие отечественного киноискусства. Среди них каждый может найти знакомые и полюбившиеся картины. Некоторые из них сыграли в судьбах зрителей нашей страны исключительно важную роль; ныне такие фильмы именуются культовыми.

- Мусский Игорь Анатольевич
  - ВВЕДЕНИЕ
  - «ОБОРОНА СЕВАСТОПОЛЯ»
  - «ОТЕЦ СЕРГИЙ»
  - «БРОНЕНОСЕЦ „ПОТЁМКИН“»
  - «МАТЬ»
  - «ПО ЗАКОНУ»
  - «ТРЕТЬЯ МЕЩАНСКАЯ»
  - «ПОТОМОК ЧИНГИС-ХАНА»
  - «НОВЫЙ ВАВИЛОН»
  - «ЗЕМЛЯ»
  - «ПУТЁВКА В ЖИЗНЬ»
  - «ОКРАИНА»
  - «ВЕСЁЛЫЕ РЕБЯТА»
  - «ЧАПАЕВ»
  - «МЫ ИЗ КРОНШТАДТА»
  - «СЕМЕРО СМЕЛЫХ»
  - «ПЁТР I»
  - «ДЕПУТАТ БАЛТИКИ»
  - «БЕСПРИДАННИЦА»
  - «АЛЕКСАНДР НЕВСКИЙ»

- ○ «ВОЛГА-ВОЛГА»
- ○ «ДЕТСТВО ГОРЬКОГО»
- ○ «ТРИЛОГИЯ О МАКСИМЕ»
- ○ «ТРАКТОРИСТЫ»
- ○ «МАШЕНЬКА»
- ○ «МЕЧТА»
- ○ «ДВА БОЙЦА»
- ○ «РАДУГА»
- ○ «ИВАН ГРОЗНЫЙ»
- ○ «ПОДВИГ РАЗВЕДЧИКА»
- ○ «ЗОЛУШКА»
- ○ «МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ»
- ○ «КУБАНСКИЕ КАЗАКИ»
- ○ «ВЕРНЫЕ ДРУЗЬЯ»
- ○ «ДЕЛО РУМЯНЦЕВА»
- ○ «ВЕСНА НА ЗАРЕЧНОЙ УЛИЦЕ»
- ○ «КАРНАВАЛЬНАЯ НОЧЬ»
- ○ «СОРОК ПЕРВЫЙ»
- ○ «ЛЕТЯТ ЖУРАВЛИ»
- ○ «КОММУНИСТ»
- ○ «ТИХИЙ ДОН»
- ○ «ЖЕСТОКОСТЬ»
- ○ «БАЛЛАДА О СОЛДАТЕ»
- ○ «СУДЬБА ЧЕЛОВЕКА»
- ○ «ДАМА С СОБАЧКОЙ»
- ○ «ДЕВЯТЬ ДНЕЙ ОДНОГО ГОДА»
- ○ «ДЕВЧАТА»
- ○ «ИВАНОВО ДЕТСТВО»
- ○ «КОГДА ДЕРЕВЬЯ БЫЛИ БОЛЬШИМИ»
- ○ «Я ШАГАЮ ПО МОСКВЕ»
- ○ «МНЕ ДВАДЦАТЬ ЛЕТ» («ЗАСТАВА ИЛЬИЧА»)
- ○ «ГАМЛЕТ»
- ○ «ДОБРО ПОЖАЛОВАТЬ, ИЛИ ПОСТОРОННИМ ВХОД ВОСПРЕЩЁН»
- ○ «ЖИВЫЕ И МЁРТВЫЕ»
- ○ «ПРЕДСЕДАТЕЛЬ»
- ○ «МОРОЗКО»
- ○ «ТЕНИ ЗАБЫТЫХ ПРЕДКОВ»
- ○ «НИКТО НЕ ХОТЕЛ УМИРАТЬ»
- ○ «БЕРЕГИСЬ АВТОМОБИЛЯ»
- ○ «АНДРЕЙ РУБЛЁВ»
- ○ «ВОЙНА И МИР»
- ○ «ИЮЛЬСКИЙ ДОЖДЬ»
- ○ «В ОГНЕ БРОДА НЕТ»

- «КАВКАЗСКАЯ ПЛЕННИЦА, ИЛИ НОВЫЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ ШУРИКА»
- «ИСТОРИЯ АСИ КЛЯЧИНОЙ, КОТОРАЯ ЛЮБИЛА, ДА НЕ ВЫШЛА ЗАМУЖ»
- «КОМИССАР»
- «ЗОЛОТОЙ ТЕЛЁНОК»
- «КОРОТКИЕ ВСТРЕЧИ»
- «МЁРТВЫЙ СЕЗОН»
- «СЛУЖИЛИ ДВА ТОВАРИЩА»
- «ДОЖИВЁМ ДО ПОНЕДЕЛЬНИКА»
- «БРИЛЛИАНТОВАЯ РУКА»
- «БЕЛОЕ СОЛНЦЕ ПУСТЫНИ»
- «НАЧАЛО»
- «БЕЛОРУССКИЙ ВОКЗАЛ»
- «ЖИЛ ПЕВЧИЙ ДРОЗД»
- «ОСВОБОЖДЕНИЕ»
- «ОФИЦЕРЫ»
- «ДЯДЯ ВАНЯ»
- «ПРОВЕРКА НА ДОРОГАХ» («ОПЕРАЦИЯ „С НОВЫМ ГОДОМ“»)
- «А ЗОРИ ЗДЕСЬ ТИХИЕ…»
- «КАЛИНА КРАСНАЯ»
- «СВОЙ СРЕДИ ЧУЖИХ, ЧУЖОЙ СРЕДИ СВОИХ»
- «ЗЕРКАЛО»
- «АГОНИЯ»
- «ИРОНИЯ СУДЬБЫ, ИЛИ С ЛЁГКИМ ПАРОМ!»
- «НЕОКОНЧЕННАЯ ПЬЕСА ДЛЯ МЕХАНИЧЕСКОГО ПИАНИНО»
- «ВОСХОЖДЕНИЕ»
- «МИМИНО»
- «МОСКВА СЛЕЗАМ НЕ ВЕРИТ»
- «ЭКИПАЖ»
- «ОСЕННИЙ МАРАФОН»
- «ПОЛЁТЫ ВО СНЕ И НАЯВУ»
- «ВОЕННО-ПОЛЕВОЙ РОМАН»
- «МОЙ ДРУГ ИВАН ЛАПШИН»
- «ПОКАЯНИЕ»
- «ХОЛОДНОЕ ЛЕТО ПЯТЬДЕСЯТ ТРЕТЬЕГО…»
- «МАЛЕНЬКАЯ ВЕРА»
- «УТОМЛЁННЫЕ СОЛНЦЕМ»
- «РУССКИЙ КОВЧЕГ»
- «ВОЗВРАЩЕНИЕ»
- ЛИТЕРАТУРА

- notes

- ○ 1
- ○ 2

Мусский Игорь Анатольевич
100 ВЕЛИКИХ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ КИНОФИЛЬМОВ

ВВЕДЕНИЕ

В декабре 1895 года братья Люмьер показали парижанам своё удивительное изобретение — живые фотографии, а в мае следующего года люмьеровские фильмы уже увидели петербуржцы и москвичи. В течение 1896 года с «чудом XX века» познакомились жители многих русских городов.

Почти одновременно с проекционной была завезена в Россию и съёмочная аппаратура. В том же 1896 году любители начали снимать «русские» фильмы.

Официальной датой рождения кино в России считается 15 октября 1908 года: в этот день на экраны вышел фильм «Понизовая вольница» («Стенька Разин»). Его постановщиком был режиссёр Петербургского народного дома Б. Ромашков. Снимали фильм А. Дранков и Н.Ф. Козловский. Сценарий написал В.М. Гончаров, вскоре ставший одним из самых видных работников кино.

В 1911 году была выпущена полнометражная российская картина «Оборона Севастополя» В. Гончарова и А. Ханжонкова. Художественный уровень этого фильма был неизмеримо выше, а некоторые сцены выглядят вполне современно и сегодня.

Дореволюционные фильмы Е. Бауэра, В. Гардина, П. Чардынина и особенно «Пиковая дама» и «Отец Сергий» Я. Протазанова не уступали, если не превосходили, лучшим произведениям мирового киноискусства того времени.

25 декабря 1925 года на торжественном вечере в Большом театре, посвящённом двадцатилетию первой русской революции, был продемонстрирован фильм «Броненосец „Потёмкин“», поставленный 27-летним Сергеем Эйзенштейном. Фильм молодого режиссёра, в кино сделавшего до этого лишь одну картину — «Стачка», сразу и единодушно был признан шедевром киноискусства.

В 1958 году в рамках Всемирной выставки в Брюсселе Бельгийская Синематека провела опрос среди ведущих киноведов мира и определила двенадцать лучших фильмов всех времён и народов. Первое место занял советский фильм «Броненосец „Потёмкин“», который получил 110 голосов из 117! В число лучших также вошли «Мать» Всеволода Пудовкина и «Земля» Александра Довженко.

В последующие годы в результате опросов среди киноведов мира также назывались «Чапаев» братьев Васильевых, «Александр Невский» и «Иван Грозный» Эйзенштейна «Детство Горького» Донского, «Андрей Рублёв» Тарковского…

Грандиозный успех за рубежом выпал на долю советской ленты «Летят журавли», обладательницы «Золотой пальмовой ветви» в Канне. Появление шедевра Михаила Калатозова в период оттепели наряду с выходом картин Григория Чухрая, Андрея Тарковского, Марлена Хуциева, Сергея Бондарчука и других постановщиков из СССР способствовало росту престижа отечественного кино на международных кинофестивалях.

Авторитетной премии «Оскар» Американской киноакадемии были удостоены фильмы «Война и мир» С. Бондарчука, «Москва слезам не верит» В. Меньшова, «Утомлённые солнцем» Н. Михалкова. Сюда же можно добавить документальный фильм «Разгром немецких войск под Москвой» Л. Варламова и И. Копалина, а также «Дерсу Узала», снятый на «Мосфильме» японцем А. Куросавой.

В начале 1990-х годов общий уровень выпускаемых в России кинофильмов заметно упал. Творческих удач оказалось немного. Тем приятнее было присуждение в 2003 году двух «Золотых львов» на Венецианском кинофестивале фильму «Возвращение» режиссёра-дебютанта А. Звягинцева.

В книгу вошли только художественно-игровые фильмы. Среди них вы найдёте знакомые и полюбившиеся вам картины, конечно, далеко не все — каждый читатель мог бы дополнить этот список немалым числом запомнившихся ему, привлёкших его симпатии кинолент.

В отборе фильмов автор стремился представить художественное многообразие отечественного киноискусства. В книгу включены также произведения, пусть не претендующие на высокую оценку в целом, но сыгравшие в судьбе зрителей исключительно важную роль. Ныне такие фильмы именуются «культовыми».

И последнее. Знаменитым фильмам посвящены специальные искусствоведческие исследования, книги, монографии. Автору же настоящего издания, в связи с объёмом книги, пришлось ограничиться краткими текстами.

«ОБОРОНА СЕВАСТОПОЛЯ»

Производство фирмы «А. Ханжонков и К», 1911 г. Режиссёры В. Гончаров, А. Ханжонков. Операторы А. Рылло, Л. Форестье. Художники Б. Михин, В. Фестер.

Прошло всего лишь три года после выхода на экраны российского игрового первенца, семиминутной ленты «Понизовая вольница», когда в 1911 году была выпущена уже полнометражная российская картина «Оборона Севастополя», поражавшая новизной, постановочным размахом, зрелищной выразительностью. Невероятной казалась и продолжительность фильма: один час сорок минут. Эпизоды из истории Крымской войны 1853—1856 годов были приближены к действительности и перемежались документальными съёмками с подлинных мест событий.

Честь создания «Обороны Севастополя» делят между собой пионеры российского кино — А. Ханжонков и В. Гончаров. Оба были авторами сценарного плана съёмок, оба равно режиссировали. Но инициатива создания картины целиком принадлежала Гончарову, и, кроме того только благодаря его энергии и настойчивости съёмки были проведены в рекордно короткий срок.

Первый профессиональный русский кинорежиссёр Василий Михайлович Гончаров был необычной и в то же время типичной фигурой для раннего периода русского кино. Всю жизнь проработав на различных должностях в железнодорожном ведомстве, он на склоне лет неожиданно для всех стал ведущим творческим работником кино. В 1905 году он побывал в Париже, где в течение двух недель наблюдал, как ставят картины режиссёры у Патэ и Гомона. Вернувшись в Москву, Гончаров занялся производством русских картин: написал сценарий «Понизовой вольницы», снял фильмы «Песнь про купца Калашникова», «Преступление и наказание», «Ванька-ключник» (Все — 1909 г.). По отзывам современников, это был человек энергичный, самоуверенный и настойчивый. Он смог довольно быстро освоить начальную технику киносъёмки.

Александр Алексеевич Ханжонков — первый русский кинопредприниматель и кинодеятель, основатель лучшей в стране дореволюционной кинофабрики, собравший у себя артистов и литераторов для работы в кино. 27-летний русский офицер из старого, уважаемого, но обедневшего казачьего рода, в 1905 году забрёл в «биограф» — так в ту пору назывались

кинотеатры, не думая, не гадая, что идёт навстречу своей судьбе…

Начального капитала не было, но Александр Алексеевич знал, что, выйдя в отставку, получит 5000 рублей. Ханжонков находит компаньона, и поначалу фирма успешно занимается посреднической деятельностью, закупает киноленты за границей для проката в России. Затем фирма Ханжонкова начинает производство собственных фильмов.

Александр Алексеевич рассказывает в своих мемуарах, что Гончаров буквально навязал ему постановку «Обороны Севастополя». Сам он считал преждевременным браться за столь сложную картину. Только чтобы «отвязаться» от Гончарова, Ханжонков предложил ему съездить в Петербург, попытаться получить царское соизволение на постановку исторической картины и заручиться, во-первых, поддержкой армии и флота и, во-вторых, разрешением снимать в окрестностях Севастополя. Ко всеобщему удивлению, Гончаров получил и «соизволение», и разрешение, и обещание выделить консультантов и необходимые части войск для массовых сцен.

В начале 1911 года в прессе появилось сообщение: «С высочайшего соизволения Его Императорского Величества государя императора, фабрикант русских кинематографических картин, состоящий в запасе по войску Донскому, есаул Ханжонков, приступает к съёмке грандиозной батальной картины „Осада Севастополя“». Одновременно сообщалось, что съёмки будут производиться на подлинных местах боев.

Картина тщательно готовилась фирмой «А. Ханжонков и К» с помощью историков и военных консультантов, использовавших свидетельства очевидцев и участников боев.

«Оборона Севастополя» не являлась прямой экранизацией какого-либо конкретного произведения, хотя влияние литературных художественных произведений и мемуаров о Крымской войне на этот фильм было несомненным.

Художники Б. Михин и В. Фестер написали хорошие декорации. В костюмерной Пинягина были отобраны сотни мундиров и предметов амуниции для русских солдат и матросов, оборонявших Севастополь, а также дли французов, англичан, турок и сардинцев, осаждавших крепость. Особое внимание было уделено костюмам руководителей героической обороны — адмирала Нахимова и генерала Тотлебена. Было заготовлено несколько мешков дымовых гранат, куплена новая съёмочная камера.

Адмиралов Нахимова и Корнилова, хирурга Пирогова, матроса Кошку, сестру милосердия Дашу Севастопольскую

играли лучшие актёры ханжонковской кинотруппы, причём создатели картины стремились воспроизвести портретное сходство с реальными лицами. Установка на правду истории была во всём.

Летом 1911 года начались съёмки натурных сцен, которые занимали основное место в фильме. Первым в экспедицию отправился оператор Луи Форестье, француз, который начинал в «Фильм д'Ар» в Париже, потом оказался в России и долгие годы работал в советском кино.

В связи с юбилеем Севастопольской обороны многие места сражений и все прославленные батареи и бастионы были восстановлены и имели тот вид, что и пятьдесят лет назад. Авторы фильма снимали как бы «историческую хронику», наиболее яркие эпизоды, последовательно и более или менее полно восстанавливающие героическую эпопею обороны. Это было смелое, необычное решение. Ханжонков, будучи в прошлом кадровым офицером, мог грамотно режиссировать батальные сцены; кроме того, опытный консультант из офицеров Генерального штаба и работники Севастопольского музея следили за тем, чтобы в съёмках не было нарушения исторической правды. В распоряжение съёмочной группы были предоставлены в нужном количестве солдаты и матросы Севастопольского гарнизона, а также несколько военных кораблей, в том числе одна подводная лодка. Все это обеспечило фильму высокую историческую достоверность.

Из-за дальних расстояний и ограниченности средств передвижения пришлось отказаться от съёмки батальных сцен на местах исторических сражений под Альмой и у Инкермана. Было решено ограничиться съёмками в самом Севастополе и в ближайших его окрестностях.

Рассказывает оператор Форестье: «Как и при съёмке „Ермака“, костюмов не хватало, и на заднем плане солдаты действовали в современных мундирах. Но, к счастью, наш пиротехник Кульганек не ленился и набросал такое множество бомб, гранат и дымовых шашек, что на заднем плане вообще трудно было что-нибудь разобрать. Первый съёмочный день был частично нарушен из-за того, что старый съёмочный аппарат „Урбан“, который я привёз из Москвы, отказался работать, и все мои попытки привести его в порядок не увенчались успехом. Спасла положение предусмотрительность Ханжонкова. Словно предчувствуя возможность подобной неприятности, он купил в Москве и привёз с собой новый съёмочный аппарат „Патэ“».

Воссоздавая вплоть до деталей эпизоды борьбы на батареях, подвиги матроса Кошки, работу Пирогова в полевом лазарете,

деятельность бесстрашных девушек-санитарок, вытаскивающих из-под огня раненых солдат и матросов, и другие сцены Севастопольской эпопеи, авторы отнюдь не стремились точно скопировать известные картины, лубки или панораму музея, рассказывающие об этих же событиях. (Хотя влияние Севастопольской панорамы художника Рубо на работу операторов картины Л. Форестье и А. Рылло было несомненно.) Все эпизоды даны в движении, правдиво по содержанию, безо всякой нарочитой картинности. Так, например, Пирогов, показанный в полевом лазарете с засученными рукавами халата и скальпелем в руке, не позирует, а словно «живёт». Он так сердито вдруг смотрит в аппарат, оторвавшись на минуту от операции, как будто ему действительно мешают работать «настырные» кинохроникёры.

Авторы искусно перемежают сцены трагические комическими, массовые — камерными. И это был, по-видимому, сознательный приём, позволявший избежать однообразия, монотонности в показе однородных по содержанию картин.

Кое-что просто невозможно было сделать на высоком уровне из-за отсутствия опыта в комбинированных съёмках. Так, например, не удалось показать важный эпизод потопления Черноморского флота.

Известно, что осаждённые севастопольцы были вынуждены снять с бастионов пушки с кораблей, а сами корабли затопить при входе в бухту, чтобы загородиться от более сильного и технически совершенного флота противника. Совсем не показать этот эпизод было нельзя. В то же время снимать макеты тогда почти не умели. Гончаров построил эффектную декорацию парусного корабля над подводной лодкой, рассчитывая на удачное погружение подводной лодки вместе с «надстройкой». Оператор Форестье вспоминал: «Снимал я эту сцену с катера, находившегося на расстоянии 60—80 метров от подводной лодки. По условному сигналу „надстроенная“ Гончаровым лодка должна была начать погружение в воду. Сначала всё шло как будто бы благополучно, но как только вода достигла „надстройки“, все доски, брезенты и куски фанеры под сильным давлением взлетели в воздух, и задуманный трюк не удался. Гончаров был страшно обозлён и на чём свет стоит клял всех и вся».

Вернувшись в Москву, авторы фильма просмотрели отснятый материал и решили переснять весь эпизод потопления. С этой целью был построен небольшой макет флагмана «Три святителя», и Форестье с режиссёром Чардыниным, которому Ханжонков поручил снять этот эпизод, поехали в Крылатское снимать «потопление русского флота» на Москве-реке. Так как макет был

небольшого размера, решено было снимать его с берега. «Поставили кораблик на воду, метрах в трех от аппарата, — продолжает рассказ Форестье, — и двое рабочих при помощи кусков фанеры начали „делать“ волны. Кораблик, довольно искусно построенный, держался на воде очень хорошо. Так как по историческим данным и по сценарию корабли были потоплены огнём береговых батарей, Чардынин решил „во имя исторической правды“ топить макет огнём из револьвера „Наган“. Раз за разом он всадил в кораблик три или четыре пули, сделав шесть выстрелов, но ожидаемого эффекта не последовало. Макет невозмутимо плавал у берега и не тонул. Перезарядили револьвер и снова выпустили неё пули, по-прежнему без толку. Взбешённый Чардынин схватил камень и с яростью запустил им в злополучный кораблик. Я продолжал снимать, надеясь, что вот-вот он утонет. Действительно, камень случайно попал в макет, последний завалился набок и стал медленно тонуть. При просмотре этого эпизода на экране оказалось, что камня не видно; когда же эпизод „потопления русского флота“ был смонтирован с кадрами, запечатлевшими выстрелы из тяжёлых орудий береговых батарей, вся сцена получилась довольно эффектной».

«Оборона Севастополя» — картина новаторская для своего времени. Мастерство её авторов очевидно не только в решении темы, но и в художественных средствах, которыми замысел был воплощён на экране.

При съёмках на натуре режиссёры и операторы уже довольно часто перемещают камеру с места на место, снимают батальные сцены под разными углами и даже панорамируют. Так, например, целый ряд сцен снят с высоты: эпизоды атаки союзных войск и контратаки русских моряков, картина отступления и перехода русских на Северную сторону; сцены на Малаховом кургане, эпизод смерти Нахимова и некоторые другие сняты снизу.

Особенно высокое мастерство режиссёры и операторы продемонстрировали в массовых сценах. Атаки, рукопашные схватки, передвижения войск не только хорошо сняты, но и прекрасно организованы. Любопытно, что массовые сцены снимались двумя камерами с разных точек.

Пока в Севастополе снималась натура, под Москвой, в Крылатском заканчивалась постройка нового ханжонковского ателье. Но к возвращению съёмочной группы павильон застеклить не успели.

В этом-то недостроенном «ателье» пришлось снять все декорации для «Обороны Севастополя». Отсутствие электрической энергии не позволяло применять юпитеры, и

приходилось снимать только в хорошую погоду и закрывать декорации от солнца и ветра занавесками и простынями.

В павильоне был снят «Приём иностранных послов турецким султаном». Гончаров умудрился в эту сцену вставить балет евнухов и баядерку, исполнявшую «танец живота». Все попытки Форестье убедить Гончарова в том, что это безвкусица и халтура, не увенчались успехом. Он настоял на своём, заявив, что лучше разбирается в вопросах искусства.

Другая декорация изображала «Приём у французского императора Наполеона III». Наполеона играл Мозжухин, императрицу Евгению — артистка театра Корш В. Аренцвари. Сцена вышла настолько убогой, что Ханжонков, невзирая на бурные протесты Гончарова, выбросил её почти целиком. Под Москвой было доснято ещё несколько натурных сцен.

Заканчивался фильм документальными кадрами, показывавшими ветеранов Севастопольской обороны, которые дожили до 1911 года — и русские, и их былые противники-французы — теперь седобородые старики и бабушки в тёмных платках. Они сняты сначала в группе на фоне монумента в память о Крымской войне. Потом поочерёдно, по старшинству и по заслугам, они встают, подходят близко к камере, приветствуют зрителей и уступают место своим товарищам.

Ханжонков вспоминает, что этот финал придумал и организовал Гончаров. Нельзя не понять уже по одному этому, что Гончаров был что называется сейчас «режиссёром-новатором». Ведь документальный финал придал фильму своеобразное звучание, сделал историческую картину современной. Финал словно говорил: «Мы показали вам инсценировку событий, но зато так, как они проходили в самом деле; всё, что мы показали, — правда, и вот живые свидетели тому».

К концу лета 1911 года картина «Оборона Севастополя» была закончена и смонтирована. Получился фильм длиной около 2000 метров. В те времена обычный размер полнометражной картины не превышал 400 метров. Поэтому авторов очень беспокоило, как примет зритель такую длинную картину и окупит ли она средства, истраченные на её постановку.

Торжественная премьера «Обороны Севастополя» прошла в Большом зале Московской консерватории, а в Ливадийском дворце (крымская резиденция императора) в присутствии Николая II состоялся сеанс для царской семьи и двора. Фильм им понравился. По мнению О. Якубовича-Ясного, ни одному из исторических фильмов, созданных позднее, «не удалось превзойти „Оборону Севастополя“ по своему успеху у зрителя».

«Оборона Севастополя» по праву признана вехой в истории

кино. Здесь впервые была освоена эстетика военного фильма, разработаны принципы подхода к историческому материалу — то, что впоследствии назовут «реконструкцией события».

«ОТЕЦ СЕРГИЙ»

Т-во на паях «Л.Н. Ермольев», 1918 г. Сценарий А. Волкова. Режиссёр Я. Протазанов. Оператор Ф. Бургасов. Художники В. Баллюзек, А. Лошаков. В ролях: И. Мозжухин, В. Дженеева, В. Орлова, В. Гайдаров, Н. Лисенко и др.

Фильм «Отец Сергий» вышел на экраны в мае 1918 года. Это наиболее известное и в художественном отношении лучшее произведение дореволюционной кинематографии. Мысль об экранизации повести Льва Толстого возникла у Якова Протазанова ещё в 1915 году — выпуск картины был анонсирован одновременно с другим шедевром мастера — «Пиковой дамой». Но анонс, скорее всего, был просто творческой заявкой, так как в то время из-за запрещения цензурой показывать на экране духовных лиц и церковную службу подобная постановка была невозможна.

Экранизацией «Отца Сергия» Протазанов и Ермольев стремились утвердить в отечественном кинематографе национальное начало. Ермольев мобилизовал для съёмок лучшие артистические и художественные силы фирмы.

Протазанов тщательно готовился к постановке философского произведения, в котором писатель прослеживает огромный период жизни героя и представляет его в общении с самыми разными людьми — от особ царствующей фамилии до нищих бродяг и странников, которые бродили по Руси. Экранизируя Толстого, стремясь сохранить его авторский замысел, Протазанов в первую очередь перенёс на экран то, что отвечало его собственным мыслям о жизни.

Сценарий А. Волкова показывал драму князя Касатского как историю человека, разочаровавшегося во всём, что составляло его жизнь, ушедшего от мира зла и обмана и нашедшего если не истину, то успокоение среди простого народа.

А. Волков не только написал сценарий, но и провёл съёмки в Звенигороде. Единомышленниками Протазанова были также В. Баллюзек, И. Мозжухин, В. Орлова. В группе появляется новое лицо — Александр Викторович Ивановский. С Протазановым его свёл случай. Однажды Ивановский, имевший большой опыт работы в театре, попал в кино]«Арс», где демонстрировалась «Пиковая дама». Этот фильм произвёл на Ивановского столь сильное впечатление, что, вернувшись с просмотра, он написал восторженное письмо Мозжухину. Ответ пришёл через несколько месяцев, причём в весьма необычной форме: в феврале 1917 года

Мозжухин пришёл домой к Ивановскому и с порога предложил: «Едем! Нас ждут Ермольев, Протазанов. Мы ставим „Отца Сергия“. Вы будете работать с Протазановым, будете его правой рукой».

Не прошло и получаса, как в роскошном кабинете Ермольева, увешанном фотографиями, хозяин фирмы знакомил Ивановского со стройным человеком в солдатской шинели. Солдат представился: «Протазанов».

Художники В. Баллюзек, А. Лошаков и художник по костюмам Н. Воробьёв немало потрудились, чтобы создать декорации и костюмы, правдиво воспроизводящие эпоху. Там, где павильоном ограничиться было нельзя, для съёмки отыскивались уголки, залы, здания, сохраняющие черты стиля николаевской эпохи.

Протазанов был придирчив в мелочах, считая, что несколько правдивых психологических крупных планов стоят намного дороже обширных эффектных панорам. Отсюда съёмки на натуре в таких городах Подмосковья, как Звенигород и Новый Иерусалим, в котором находился один из красивейших русских монастырей.

Как ни в одном другом фильме, успех «Отца Сергия» зависел от исполнителя главной роли — Ивана Мозжухина. Артист должен был показать своего героя на протяжении почти всей жизни: от мальчишки кадета, обожающего своего государя, до оборванного бродяги, бросившего вызов царю и Богу и идущего с каторжниками по этапу в Сибирь. А между ними был ещё и гвардейский офицер, снедаемый честолюбивыми замыслами, и обманутый жених царской любовницы, и искушаемый соблазнами жизни монах.

Мозжухин блестяще справился со своей задачей. Отдельные эпизоды фильма, например «пострижения», «искушения», «прозрения после истории с купеческой дочкой», и сейчас производят сильное впечатление. Мастерство актёра, его умение взглядом, поворотом головы, точным движением нервных рук передать внутреннее состояние героя не может не восхищать.

Не отставали от премьера и остальные актёры — В. Дженеева, В. Орлова, В. Гайдаров, Н. Лисенко…

Задача Владимира Гайдарова, исполнявшего роль царя, затруднялась относительной бездейственностью персонажа, скудостью материала для игры. Тем не менее Гайдарову удалось создать очень убедительный и впечатляющий образ человека внешне чрезвычайно внушительного, но внутренне ничтожного, циничного и бессмысленно жестокого.

Убедительной была игра Н. Лисенко, постоянной партнёрши Мозжухина, в роли вдовы Маковкиной. Весёлая вдовушка

вскрывает силу духа Касатского. Оказавшись наедине с этой прекрасной по мирским понятиям женщиной и чувствуя, что поддаётся её чарам, он вдруг взмахивает топором и опускает его на собственную руку. Эта вспышка мужества, силы, гордости заставляет женщину признать в чудаке человека, с раскаянием просить у него прощения.

Трудное испытание выдержала в фильме В. Орлова. Роль придурковатой купеческой дочки, казалось бы, мало подходила к данным весьма популярной актрисы. Но Протазанов уговорил Орлову «попробовать», а в результате русское кино одержало ещё одну творческую победу. Парная сцена актрисы с Мозжухиным является одной из наиболее интересных по передаче психологических особенностей литературного произведения.

На монтаж Ермольев отвёл трое суток. Точный, деловитый Протазанов, слывший в среде кинематографистов «железным профессионалом», очень волновался.

«Посмотрев ролик, — вспоминал Ивановский, — Протазанов пошёл в монтажную комнату. Молча долгое время ходил по монтажной, а потом ринулся к столу. Крутил моталку, на которой стоял ролик, зорко всматривался, рвал и выкидывал куски плёнки, сокращая длительность сцен.

Три долгих дня продолжалось это сражение с материалом картины. Вот готов был и последний ролик.

На моих глазах свершалось новое рождение картины. Я сказал Протазанову: «Вы, Яков Александрович, говорили мне, что режиссёр ещё до начала съёмок должен творчески увидеть фильм на экране, в режиссёрском сценарии это видение вы записали, но вы всё время переделываете, изменяете, беспощадно рвёте, выбрасываете целые эпизоды».

Протазанов сердито ответил мне: «Что же, по-вашему, картина стала хуже? Вы же бывали на съёмках, видели — приходили новые мысли, многое удавалось подглядеть в движении чувств актёра, а в монтаже приходили новые решения! Монтаж — это большое дело!»»

Позже киноведы отметят, что характерной чертой этого фильма является большая подвижность камеры, съёмка различными планами, ракурсами, панорамами. Это в свою очередь потребовало большого искусства в освещении актёров к декораций. Съёмка с точки зрения героя для показа и оценки обстановки — приём, впервые использованный Протазановым в «Пиковой даме», — применяется в «Отце Сергии» более тонко. Киноаппарат по необходимости становится «глазом» каждого действующего героя. И удивительно, что все это богатство приёмов было продемонстрировано новичком: оператор Бургасов

снимал свой первый фильм.

К концу 1917 года «Отец Сергий» был смонтирован, а во вторник 30 апреля 1918 года в театре «Кино Арс» состоялась премьера фильма.

Новый фильм был оценен ещё выше, чем «Пиковая дама». «Отец Сергий» произвёл на публику ошеломляющее впечатление бережностью, с которой постановщик подошёл к экранизации, и размахом, с которым он эту экранизацию выполнил. Часто этот фильм Протазанова называют вершиной русской дореволюционной кинематографии.

«Отец Сергий» не сходил с экрана до конца 1920-х годов. Вывезенный Ермольевым во Францию, фильм и там пользовался заслуженным успехом.

Вскоре после «Отца Сергия» А. Санин и Ю. Желябужский, следуя испытанными путями, создают «Поликушку» — фильм принёсший первую славу советской кинематографии за рубежом, признанный в Америке даже в 1924 году одним из десяти лучших фильмов года.

«БРОНЕНОСЕЦ „ПОТЁМКИН“»

Первая фабрика Госкино, 1925 г. (озвучен в 1930 и 1950 гг.). Сценарий Н. Агаджановой-Шутко (разработка С. Эйзенштейна). Режиссёр С. Эйзенштейн. Оператор Э. Тиссэ. Художник В. Рахальс. Музыка озвученного варианта Н. Крюкова. В ролях и эпизодах: А. Антонов, В. Барский, Г. Александров, М. Гоморов, И. Бобров, А. Левшин и др.

В 1952 году Бельгийская Синематека предложила пятидесяти восьми режиссёрам Европы и Америки назвать десять лучших фильмов в истории кино, и в итоговом списке «Броненосец „Потёмкин“» занял первое место — его назвали большинство, в том числе Карл Теодор Дрейер, Луис Бунюэль, Лукино Висконти, Робер Брессон, Орсон Уэллс.

В 1958 году в результате знаменитого международного опроса кинокритиков, проходившего в рамках Всемирной выставки в Брюсселе, двенадцать кинофильмов были названы лучшими из «фильмов всех времён и народов». И на этот раз почётный список возглавил «Броненосец „Потёмкин“».

С тех пор международные референдумы историков и критиков кино вносят в подобные перечни новые названия, однако до сих пор «Потёмкин» оказывается включённым едва ли не во все итоговые списки лучших фильмов.

О том, как создавался фильм-шедевр, написано немало книг. А всё началось 17 марта 1925 года, когда состоялось совещание при Комиссии Президиума ЦИК Союза ССР по вопросу о постановке в государственных театрах Москвы и Ленинграда спектаклей, посвящённых событиям 1905 года. Центральным спектаклем должна была стать «большая фильма, показанная в особых рамках, с ораторским вступлением, музыкальными (сольными и оркестровыми) и драматическими сопровождениями, по специально написанному тексту».

Постановку картины поручили 27-летнему Сергею Эйзенштейну, получившему признание благодаря новаторскому фильму «Стачка». Вместе с Григорием Александровым он работал над новым сценарием «Первой Конной». Однако все дела пришлось отложить и вплотную заняться картиной о событиях 1905 года.

Кинематографисты направились к Кириллу Ивановичу Шутко, который ведал в ЦК партии вопросами кино. Его жена Нина Фердинандовна Агаджанова незадолго до этого, в 1924 году, блестяще дебютировала на кинематографическом поприще,

написав сценарий «В тылу у белых». Ей и предложили взяться за сценарий «1905 год». «Старой большевичке» Агаджановой-Шутко было тогда всего тридцать шесть лет.

Агаджанова охотно согласилась. Она занимала верхний этаж небольшой дачи в Немчиново, а нижний снимал Бабель. Наезжал Казимир Малевич. Сценарий «1905 год» диктовался, обсуждался, записывался. Агаджанова работала в тесном контакте с Эйзенштейном.

4 июня 1925 года в юбилейной комиссии Президиума ЦИК СССР заслушали «изложение содержания и построения киносценариев, посвящённых событиям 1905 года», и постановили «признать предложенный сценарий, подготовленный Н. Агаджановой-Шутко». Сценарий был слишком большим, невероятно большим, с традиционной записью сюжета по кадрам.

2 июля 1925 года Сергей Эйзенштейн писал матери из Немчиново: «Ставлю картину „1905“. На днях начинаю снимать. Июль — в деревне (окрестности Москвы — усадьбы — и Тамбовская губ.). Август, сентябрь (может быть, октябрь) на юге (Одесса и Севастополь). На эту картину отпущен год (сдать к августу 1926 года). Параллельно буду снимать „Беню Крика“, сценарий Бабеля. (Помнишь, ты читала эти „Одесские рассказы“ в „Лефе“?) То и другое очень интересно. Но работа адова…»

Планы были действительно грандиозные. Снимать «1905 год» собирались в Москве, Ленинграде, Одессе, Севастополе, Краснодаре, Тифлисе, Баку, Батуме, Шуше, Махинджауре, Златоусте и т.д.

Комиссия ЦИК СССР поставила жёсткие сроки: часть картины необходимо сдать к 20 декабря 1925 года.

В конце июля киноэкспедиция в составе Эйзенштейна, Александрова, Штрауха, Гоморова, Левшина, Антонова, оператора Левицкого с ассистентом Данашевским, администраторов Котошева (Котова) и Крюкова выехала в Ленинград.

Сразу приступили к съёмкам. Работали и днём, и ночью. «Новая вечерняя газета» сообщала:

«15 августа в 2 часа ночи московским режиссёром Эйзенштейном была произведена интересная ночная съёмка. У Сада трудящихся и на Комиссаровской ул. снимались сцены из картины „1905 год“.

Заснятые сцены войдут в картину как часть, посвящённая «мёртвому Петербургу» 1905 года. Сцены воспроизведены с исторической точностью» (прожекторы, поставленные на башню Адмиралтейства, действительно освещали по ночам мёртвый, лишённый электрической энергии город).

Группа успела снять эпизод железнодорожной забастовки,

конку, ночной Невский и разгон демонстрации на Садовой улице. Потом была не совсем удачная морская прогулка в Кронштадт и на Лужскую губу. Во время этого плавания Левицкий снял детали кораблей в движении. Эти кадры вошли в «Броненосец „Потёмкин“». Но встреча с командованием Балтийского флота оказалась бесплодной. Киноэкспедиция рассчитывала запечатлеть на Балтике встречу восставшего броненосца с эскадрой. Командующий развёл руками: «У нас ничего похожего вы не найдёте, поезжайте на Чёрное море, там, вероятно, ещё кое-что осталось от старых кораблей».

Погода в Ленинграде начала портиться. Каждый день дожди, город окутал туман. Съёмки застопорились. Сергей Михайлович написал тревожное письмо директору Первой московской госкинофабрики Михаилу Яковлевичу Капчинскому. Спрашивал, есть ли возможность доснять ленинградский материал летом будущего года, а в декабре—январе снять Пресню?

Капчинский примчался в Ленинград. Оценив ситуацию, он посоветовал: «Нечего ждать погоды. Дело идёт к осени, а не к лету. Боюсь, что и со съёмками в тамбовских деревнях мы опоздали. И там, наверное, небо мокрое, серое. Вот что: поезжайте-ка в мою родную Одессу — там солнце вам ещё послужит, за Одессу я ручаюсь».

Экспедицию свернули в три дня и отправились в Одессу, один из главных центров кинопроизводства. В городе работали киностудия и лаборатория, которые могли помочь созданию фильма.

В поезде ломали голову: «Как выйти из создавшегося положения?» Было ясно, что намеченной программы к декабрю из-за погоды не осуществить. Тогда-то и забрезжила ещё не оформившаяся в ясный план мысль делать фильм «Броненосец „Потёмкин“». Эйзенштейн вновь и вновь перечитывает «две странички» (всего 41 кадр!), отведённые в сценарии Агаджановой-Шутко восстанию на броненосце.

В Одессе съёмочная группа устроилась в гостинице «Лондонская», на бульваре, идущем вдоль порта. В сотне метров от гостиницы находилась знаменитая лестница, построенная в 1839—1841 годах по проекту итальянского архитектора Боффо.

Эйзенштейн понимал, что не успеет за двадцать пять недель снять войну с японцами, резню армян, события января 1905 года в Санкт-Петербурге и последние бои, происходившие в Москве. В то время поездка из Одессы в Ленинград занимала четыре или пять дней, примерно двадцать дней требовалось, чтобы поездом добраться до Дальнего Востока. И режиссёр решает окончательно отказаться от проекта «1905 год» и ограничиться мятежом на

«Потёмкине», который происходил в Одессе в июне 1905 года.

Оператор Левицкий, превосходный художник, не поехал в Одессу. Его сменил Эдуард Тиссэ, который только что в Одессе отснял картину «Еврейское счастье».

Эйзенштейн вместе с Александровым приступил к разработке сценария. Расспросив свидетелей событий (их в то время было ещё много), Сергей Михайлович написал, подгоняемый сроками, «эскиз», занимавший несколько машинописных страниц и разделённый на пять актов.

Напомним вкратце эти пять трагедийных актов:

Часть I. «Люди и черви». Экспозиция действия. Обстановка на борту броненосца. Червивое мясо, брожение среди матросов.

Часть II. «Драма на Тендре». «Все наверх!» Отказ матросов есть червивый суп. Сцена с брезентом. «Братья!» Отказ стрелять. Восстание. Расправа с офицерами.

Часть III. «Мёртвый взывает». Туманы. Труп Вакуленчука в Одесском порту. Плач над трупом. Митинг. Подъем красного флага.

Часть IV. «Одесская лестница». Братание берега с броненосцем. Ялики с провизией. Расстрел на Одесской лестнице.

Часть V. «Встреча с эскадрой». Ночь ожидания. Встреча с эскадрой. «Братья!» Отказ эскадры стрелять.

«Броненосец „Потёмкин“» мыслился как воспроизведение на экране исторического факта. Чтобы придать фильму характер документа, первоначальный вариант начинался с того, что руки раскрывали папку, перелистывали содержащиеся в ней протоколы допросов, показаний свидетелей, листовки, соответствующие архивные документы. Из окончательного монтажа фильма эта вводная сцена исчезла.

Эйзенштейн привлёк к постановке «Броненосца» коллектив, работавший с ним на «Стачке». Ассистентами режиссёра стали его друзья по Театру Пролеткульта: Григорий Александров, Александр Антонов, Максим Штраух, Александр Левшин, Миша Гоморов. «Железной пятёркой» прозвал их одесский журналист и драматург Станислав Радзинский — за спайку, образцовую дисциплину, точное и неукоснительное выполнение заданий Эйзенштейна. Работали напряжённо, весело, самозабвенно. «Броненосец „Потёмкин“» был снят на одном дыхании — за два месяца.

Для того чтобы сделать фильм о броненосце, нужен был прежде всего броненосец («Князь Потёмкин-Таврический» после списания был уничтожен). Но удалось отыскать его «младшего брата» — корабль «Двенадцать Апостолов», который был превращён в склад подводных мин. По старым чертежам,

хранившимся в Адмиралтействе, из деревянных балок, реек и фанеры был воссоздан точный внешний облик броненосца «Потёмкин».

Судно развернули кормой в сторону открытого моря. Но бывший боевой корабль оставался минным пакгаузом. На выгрузку мин понадобились бы месяцы, а у группы каждый день был на счёту. Приходилось соблюдать осторожность. Бегать нельзя. Курить нельзя. Сильно стучать нельзя. Может взорваться. Сцены, происходившие во внутренних помещениях «Потёмкина», и эпизод с червивым мясом снимались на борту крейсера «Коминтерн».

«Основным принципом съёмочной работы были неустанные поиски, использование в фильме непредусмотренного материала», — отмечал Григорий Александров. Так, например, необычный шторм на Чёрном море и огромные волны, разбивавшиеся о дамбу Графской пристани в Севастополе, не значились ни в сценарии Агаджановой-Шутко, ни в монтажных листах Эйзенштейна. Но, встретившись с этим необычайно эффектным природным явлением, оператор немедленно снял огромные волны, и они оказались первыми кадрами картины.

Сцена расстрела на Одесской лестнице в предварительных сценариях или монтажных листах не значилась. Однако о лестнице, как и о съёмке инвалида, попадающего в разгон демонстрации, группа знала до поездки в Одессу. Анекдот о том, что якобы мысль о сцене на лестнице зародилась от прыгающих по её ступеням вишнёвых косточек, которые режиссёр сплёвывал, стоя наверху под памятником Дюку, конечно же, вымысел.

Из воспоминаний Михаила Штрауха: «Ещё до поездки в Ленинград мне было поручено собирать материал о революции 1905 года. Я усиленно бегал в Ленинскую библиотеку. Однажды я наткнулся во французском журнале „Иллюстрасьон“ на интересный материал. На рисунке художником, очевидцем событий, был изображён расстрел на Одесской лестнице. Удивившись оперативности западной журналистики, я показал рисунок Эйзенштейну. Этот рисунок дал толчок воображению Сергея Михайловича. В его памяти жили страшные картины расправы с рижской демонстрацией 1905 года, свидетелем которой он был в детстве. Отголоском этих воспоминаний, несомненно, были финальные эпизоды „Стачки“. Очевидно, найденный мной рисунок оживил вновь это сильнейшее детское впечатление. И первое, что мы сделали, приехав в Одессу, — даже не позавтракав, побежали на знаменитую лестницу! Тут-то и надо быть Эйзенштейном, обладать его хваткой, его творческой энергией, чтобы суметь сочинить „на ходу“ целую часть, ставшую

центром картины. Он на неделю засел в гостинице и писал монтажные листы новых эпизодов. Параллельно шла организация съёмок».

Эпизод «Лестница», драматическая вершина трагедии, настолько потрясает, что он был включён как истинное историческое событие в путеводитель по СССР в 1928 году и в одно американское исследование, посвящённое этому мятежу. В действительности резня происходила не днём (как в этом волнующем кадре), а ночью, на улицах и в пригородах, расположенных далеко от этого места. Эйзенштейн рассматривал эпизод «Лестница» как синтез всех событий 1905 года, ознаменовавшихся жестокими репрессиями. Об этом он писал в 1939 году: «Сцена на лестнице вобрала в себя и бакинскую бойню, и Девятое января, когда так же, „доверчивой толпой“ народ радуется весеннему воздуху свободы пятого года и когда эти порывы так же беспощадно давит сапогами реакция, как зверски подожгла Томский театр во время митинга разнузданная чёрная сотня погромщиков».

В Одессе Тиссэ работал не с одним объективом, а с целым набором. В те времена такая практика была редкостью. Благодаря телеобъективу можно было снимать на лестнице общие планы, при этом камера не отвлекала участников массовок.

Эйзенштейн и Тиссэ одними из первых в Советском Союзе применили на натурных съёмках зеркальные отражатели для моделирования изображения. Эффект отражения особенно ярко был использован в эпизоде, где мать поднимается по лестнице, неся на руках убитого ребёнка. Она идёт в тени, но прямоугольный свет (отражение солнца в большом зеркале) сопровождает её шаги…

В эпизоде с матерью и детской коляской Эйзенштейн предусмотрел трэвеллинг. Одесская студия не имела специальной операторской тележки, и приходилось импровизировать с небольшой вагонеткой, передвигая её по деревянным рельсам. Применение трэвеллинга, собственно, и исчерпывалось этим эпизодом. Кадры с движением камеры коротки, но необыкновенно впечатляющи.

Эйзенштейном было найдено множество решений, приёмов, обогативших язык кинематографа. По утверждению киноведов, это и замена пространных характеристик точными деталями, такими, как пенсне судового врача, крест священника. Это и включение в ткань повествования поэтических метафор, яркий пример — «восставшие львы».

Сюжет этого короткого эпизода со львами соответствует истории: «Потёмкин» действительно дал пять орудийных залпов

(из них три холостых) по зданию одесской Оперы, в котором заседал военный трибунал, созданный для того, чтобы судить лиц, арестованных во время демонстрации в ночь перед торжественными похоронами Вакуленчука.

В эскизе говорилось о пантерах, тянущих колесницу. Они превратились в львов. Произошло это после экскурсии Эйзенштейна и Тиссэ во дворец, расположенный в Алупке (Крым). Возможно, мысль о замене появилась у Эйзенштейна не случайно. Эти статуи были созданы итальянским скульптором на тему «пробуждение льва». Они довольно широко известны и значатся в путеводителях. Тиссэ с большим трудом снял три плана львов, так как смотритель дворца запрещал вести любую съёмку.

И когда после ответного залпа броненосца по генеральскому штабу поднялись, вскочили каменные львы, эта знаменитая кинометафора выразила накал чувств — камни взревели!

Широко известна история с туманами, которые создали образ своеобразного реквиема на смерть Вакуленчука и прощания с ним. В тог день была назначена совсем другая съёмка. В гостинице «Лондонская», где обосновалась группа, жили и другие киноэкспедиции, но никто не выехал в тот день на работу, ибо густой туман окутал порт. Только Александров, Эйзенштейн, Тиссэ решили посмотреть, как выглядят море и порт в туман. «Захватив с собой съёмочный аппарат, наняли небольшую лодочку с вёслами и пустились в „плавание“, — рассказывал Александров. — Вначале туман был таким густым, что и в трех шагах ничего не было видно. Но вот лучи невидимого солнца ослабили его пелену. На воде появились блики, а затем и очертания кораблей, стоящих в порту. Мы настроили съёмочный аппарат и, не веря в удачную экспозицию, стали снимать кадр за кадром. Туман то густел, то становился слабее, и мы до самого заката солнца выжидали эти мимолётные моменты для съёмки».

Как шутили кинематографисты, во всей картине это была самая дешёвая съёмка: на прокат лодки для поездки по бухте было уплачено всего 3 рубля 50 копеек.

Теперь об актёрах. По словам Эйзенштейна, «почти все участники фильма безвестны и безымённы, не считая Вакуленчука — актёра Антонова, Гиляровского — режиссёра Григория Александрова, Голикова — покойного режиссёра Барского да боцмана Левченко, чей свисток так помогал нам в работе».

Вероятно, Эйзенштейн пригласил на роль старой учительницы в пенсне в эпизоде расстрела на лестнице актрису Театра Пролеткульта Н. Полтавцеву, а на роль матери, идущей навстречу шеренгам стреляющих солдат с маленьким мёртвым

сыном на руках, — актрису Прокопенко. Но все остальные исполнители были либо советскими военными моряками, либо жителями Одессы и Севастополя. Многих нашёл и отобрал Максим Штраух. Роль маленького врача с бородкой, заявившего, что мясо с кишащими на нём червями пригодно для приготовления борща, сыграл водитель, работавший в гостинице «Лондонская», а седобородого попа — садовник из фруктового сада, расположенного в пригороде Севастополя. «Существует легенда, что попа в картине играл я сам, — писал Эйзенштейн. — Это неправда. Попа играл старик-садовник из каких-то фруктовых садов в окрестностях Севастополя. Играл он его в натуральной белой бороде, лишь слегка зачёсанной в бока, и в густобелом парике. А легенда пошла от фотографии „рабочего момента“, где мне приклеивают бороду под копной его парика, торчащего из рясы, в которой он снимался. А гримировали меня для того, чтобы я мог его дублировать: почтенному старцу надо было падать с лестницы. Съёмка со спины. И я не мог отказать себе в удовольствии „собственноручно“ проделать этот каскад!»

Большинство трюков в картине делали Г. Александров и А. Левшин. В «Броненосце „Потёмкин“» есть сцена, где взбунтовавшиеся матросы выбрасывают за борт офицеров. Эту сцену снимали в Севастополе в декабре. Актёры, исполнители ролей, «купаться» отказались. Александров и Левшин прыгали в воду за всех офицеров. Каждый раз трюкачей переодевали, приклеивали разные бороды и усы и бросали за борт. Эйзенштейн был настроен оптимистично и уверял, что с его помощниками ничего не случится. И оказался прав. Александров и Левшин даже не простудились…

Второй акт фильма — «Драма на Тендре» — тщательно воспроизводит исторические факты в том виде, как они были изложены в рассказе Матюшенко (вместе с Вакуленчуком он был организатором мятежа), с той разницей, что второй помощник капитана Гиляровский убил Вакуленчука на полуюте, а не на рее. Было и серьёзное отклонение от факта, связанное с брезентом, которым накрыли матросов, приговорённых к расстрелу.

Сцена с матросами, покрытыми брезентом, была… чистой выдумкой режиссуры! Консультант и эксперт по флотским делам, бывший морской офицер (игравший, кстати сказать, в картине Матюшенко), категорически возражал против того, чтобы покрыть матросов брезентом. «Нас засмеют!.. — возмущался он. — Так никогда не делали!» При расстреле на палубу действительно выносили брезент. Но он расстилался под ногами обречённых с тем, чтобы кровь их не запятнала палубы…

Но Эйзенштейн велел вести сцену в том именно виде, в каком

она и сейчас в картине. В дальнейшем именно эта деталь, как бы отрезающая изолированную группу восставших от жизни, оказалась одной из наиболее сильных в «Броненосце». Образ гигантски развёрнутой повязки, надетой на глаза осуждённых, образ гигантского савана, накинутого на группу живых, оказался достаточно эмоционально убедительным, чтобы в нём утонула техническая «неточность», к тому же известная очень небольшому кругу знатоков и специалистов. Брезент произвёл столь сильное впечатление, что перекочевал из фильма в исторические исследования мятежа на «Потёмкине».

Финальная часть фильма — встреча мятежного броненосца с эскадрой — рождает новую волну переживаний. Апофеоз картины — момент, когда броненосец без единого выстрела проходит сквозь строй царской эскадры, когда с борта других кораблей, все нарастая, доносятся до слуха матросов «Потёмкина» крики: «Братья! Братья!»

Но история на этом не поставила точку. Вот что писал Эйзенштейн в 1945 году: «Мы знаем дальнейшую судьбу исторического броненосца. Он был интернирован в Констанце… Затем возвращён царскому правительству… Матросы частью спаслись… Но Матюшенко, попавший в руки царских палачей, был казнён…»

Чтобы воспроизвести эпизод, в котором экипажи трех броненосцев (в том числе и броненосец «Двенадцать Апостолов») так внушительно солидаризировались с матросами «Потёмкина», что адмирал Кригер приказал повернуть и взять курс на Севастополь, и чтобы придать этому эпизоду наибольшую мощь, Эйзенштейн хотел показать не три корабля, а всю эскадру. Ему удалось получить согласие на это у председателя Реввоенсовета СССР и наркомвоенмора Михаила Фрунзе.

В конце ноября, в ясный день весь Черноморский флот направился к кораблю, «игравшему роль» «Потёмкина». Выйдя на параллельный с ним курс, он должен был дать залп в честь мятежного экипажа. Эйзенштейн повёл многочисленных гостей, приехавших на съёмку, на командную вышку. Эскадра приближалась. Подошли офицеры. Они спросили у Эйзенштейна, как он собирается дать команду о залпе. «О, самым обыкновенным способом, — ответил Эйзенштейн. — Вот таким!..» Он вытащил из кармана носовой платок и помахал им в воздухе. Режиссёр полагал, что находится слишком далеко от кораблей эскадры и его платок там никто не увидит, но за ним следили через бинокли. Едва он опустил руку с платком, как со всех кораблей раздался залп… После этой неудачной съёмки Эйзенштейну пришлось удовлетвориться планами, взятыми из

старой хроники, где запечатлены манёвры иностранной эскадры.

Финальный, знаменитый кадр, когда броненосец «Потёмкин» идёт на аппарат и как бы раскалывает экран своим килем, был найден неожиданно. Эйзенштейн уехал в Москву, чтобы монтировать фильм, а Александров с Тиссэ н спешке доснимали всякие кусочки. Для финала они должны были снять броненосец, который с поднятым красным флагом идёт по бурному морю сквозь направленные на него орудия эскадры. Но крейсер «Коминтерн», который изображал «Потёмкина», в ту пору был поставлен на ремонт в сухой док. Пришлось пойти но хитрость — проложить рельсы и наехать на крейсер на тележке, а затем подъехать под киль корабля. Это был удачный выход из безвыходного положения.

В течение ноября и декабря Эйзенштейн не выходил из монтажной Первой госкинофабрики. Из пяти тысяч метров заснятой плёнки отбиралось самое выразительное. Рождался потрясший мир монтажный ритм «Броненосца „Потёмкин“».

Одним из эпизодов, имевших на премьере наибольший успех, был подъем экипажем красного флага. На выпускавшейся тогда плёнке нельзя было воспроизвести красный цвет. Он получался черным. Снимали белый флаг. Но, поколебавшись, Эйзенштейн решился на копии, которая предназначалась для демонстрации в Большом, покрасить флаг в красный цвет, и сделано это было кисточками. Сто восемь кадриков. Это была трудная работа, но эффект получился необыкновенный!

13 декабря 1925 года «Правда» сообщила, что 21 числа в Большом театре состоится торжественное заседание центральных, советских, профессиональных и партийных организаций, совместно с делегатами XIV партсъезда и что после торжественного заседания состоится демонстрация нового фильма «1905 год».

К счастью для создателей фильма, торжественное заседание перенесли на 24 декабря. Однако и в день премьеры в Большом театре монтаж последних частей «Броненосца» не был ещё завершён. Александров вспоминал: «Эйзенштейн всё еще продолжал работать в монтажной. Я раздобыл себе мотоцикл и подвозил в Большой театр коробку за коробкой. К счастью, после каждой части начинался антракт. Но когда я вёз последний ролик, мотоцикл заглох. Это произошло на Красной площади. О том, чтобы завести его, нечего было и думать… До театра оставалось всего метров пятьсот. Мы оказались на месте перед началом последнего антракта. Часть попала в проекционную ещё до того, как зажгли свет».

Успех премьеры «Броненосца „Потёмкина“» был огромный.

Аплодисментами взорвался зал Большого театра. Долго стучали смычками скрипок музыканты из оркестра Файера. Музыка к фильму была скомпонована из увертюры Литольфа «Робеспьер», увертюры Бетховена «Эгмонт» и симфонической фантазии Чайковского «Франческа да Римини».

19 января 1926 года картина Эйзенштейна была выпушена на экраны двенадцати московских кинотеатров. Фасад кинотеатра «Художественный» был превращён в модель броненосца. Перед началом сеанса на «броненосце» появлялся горнист, играющий сигнал восстания. Театр внутри был украшен морскими флагами и спасательными кругами. В центре фойе установили модель броненосца «Потёмкин».

В прессе отзывы носили только восторженный характер «О „Броненосце „Потёмкин““, надо не говорить, а кричать» («Известия»). «Зрителю трудно расчленить своё впечатление: что волнует его больше — сами факты, которые показаны в картине, или их кинематографическое оформление. Здесь все находится в таком равновесии, в такой слитности и спаянности, что отделить одно от другого невозможно… В „Броненосце“ всё сделано с большим умением, вкусом и настоящим темпераментом» («Правда»).

Новаторский вклад «Броненосца» в развитие киноискусства был и в концентрации, нагнетании эмоциональных средств воздействия решающих, ударных сцен («монтаж аттракционов»), и в «неравнодушной природе», и в открытии новых законов монтажа, дающих действию невиданную до того эмоционально-взрывную силу. В современном фильме 300—400 склеек, то есть раздельно снятых кусков, а в «Потёмкине» их 1280!

Максим Штраух и Сергей Эйзенштейн долго жили в одной комнате. Затем Штраух перевёз к себе свою жену Глизер. И вот после триумфа «Потёмкина» домовый комитет на Чистых прудах выделил Сергею Михайловичу отдельную комнату. О лучшем подарке великий режиссёр не мог и мечтать.

За рубежом «Потёмкин» имел головокружительный успех. Везде о нём говорили как о шедевре. Даже английская «Дейли геральд» писала: «Потрясающая постановка! Наибольшее впечатление картина производит своим трагическим реализмом».

Впервые в истории кинофильм возбудил такие бурные политические страсти. В большинстве стран Европы публичный показ картины был запрещён. В Германии вопрос о демонстрации картины два раза вносился в парламент. В течение нескольких месяцев шла борьба, и, наконец, во избежание общественного скандала правительство было вынуждено разрешить демонстрацию фильма, но выпустило его на экраны с купюрами.

В подготовке премьеры «Потёмкина» в Берлине принял участие и Эйзенштейн. Находясь в Берлине, режиссёр несколько дней работал с композитором Эдмундом Майзелем, который написал специальную партитуру для музыкального сопровождения фильма во время его демонстрации.

Премьера «Потёмкина» в Париже состоялась в ноябре 1926 года, на закрытом просмотре, устроенном «Киноклубом Франции» в кинотеатре «Артистик» на улице Дуэ. На просмотре присутствовали фактически только кинематографисты. По окончании просмотра большинство зрителей аплодировали стоя. Среди самых больших энтузиастов, смотревших фильм со слезами на глазах, оказались многие лучшие французские режиссёры.

«Броненосец „Потёмкин“» оказал своё влияние даже в тех странах, где у власти стояли диктаторские режимы. В Италию прибыла одна копия фильма, но просмотры устраивались только для строго избранной публики и кинематографистов. И именно на «Потёмкине» формировалось мировоззрение зачинателей неореализма.

В Америке «Броненосца» пыталась обезвредить цензура, но и в изрезанном виде он действовал на умы и сердца. Большими поклонниками фильма были Дуглас Фэрбенкс и Мэри Пикфорд. Американская киноакадемия признала «Броненосец „Потёмкин“» лучшим зарубежным фильмом 1926 года.

«Вот теперь я в первый раз готов признать, что театр должен уступить дорогу кино», — сказал великий театральный режиссёр Макс Рейнгардт после просмотра шедевра Эйзенштейна.

Критики разных стран сравнивали «Броненосец „Потёмкин“» по уровню с «Илиадой» и с Девятой симфонией Бетховена, и среди прочего был высказан призыв присудить этому фильму специальную Нобелевскую премию по кино…

«МАТЬ»

«Межрабпом-Русь», 1926 г. (озвучен в 1935 г.). Сценарий Н. Зархи (по одноимённой повести М. Горького). Режиссёр В. Пудовкин. Оператор А. Головня. Художник С. Козловский. В ролях: В. Барановская, Н. Баталов, А. Чистяков, А. Земцова, И. Коваль-Самборский, В. Пудовкин.

Вслед за фильмом «Броненосец „Потёмкин“» появляется второй шедевр советского кино — «Мать» Всеволода Пудовкина. Это тоже фильм о событиях первой русской революции, но сделанный в ином ключе, положивший начало другому творческому течению в отечественном кино — искусству психологической социальной драмы.

Вот что писал о фильме режиссёр Михаил Ромм, присутствовавший на первых просмотрах картины:

«…В те годы мне больше понравилась „Мать“. Она сразу легла на сердце, как песня, как материнское слово, суровое и простое. Такой и должна быть правда…

Много мудрых уроков преподала «Мать» советской кинематографии, но величайший из этих уроков — это видение огромного мира через человека».

Всеволод Пудовкин пришёл в кино в 1920 году уже зрелым человеком. За его плечами были физико-математический факультет Московского университета, фронт, ранение, побег из немецкого плена, работа на химическом заводе. Увлёкшись кино, Пудовкин со свойственной ему горячностью берётся за изучение нового дела. В 1-й Госкиношколе у В. Гардина, а затем в мастерской Л. Кулешова он пишет сценарии, рисует эскизы и строит декорации, ставит отдельные сцены, монтирует фильмы, выступает как актёр эпизодических и главных ролей.

Путь в режиссуру он начал постановкой короткометражки «Шахматная горячка». Вслед за ней ставит научно-популярный фильм «Механика головного мозга». Наконец Пудовкин берётся за свой первый полнометражный художественный фильм.

Это была идея Н. Эфроса — поставить «Мать»: межрабпомовцы хотели продолжить опыт «Поликушки» и «Коллежского регистратора», использовать экранизацию горьковской повести для поисков новых форм драматургии фильма и для привлечения в кинематограф крупных театральных актёров. Постановку должен был осуществить Ю. Желябужский, сценарную разработку — Н. Зархи, молодой сотрудник студии, член её литературно-художественного бюро, до этого

дебютировавший в кино сценарием «Особняк Голубиных».

Фильм мыслился как бытовая драма, в центре которой стоит Михаил Власов (на его роль приглашался И. Москвин) — отсталый рабочий, в ком непрерывные удары жизни вызывают неизбывную тоску. Власов постепенно становится нелюдимым, жестоким человеком.

Одно время на студии было даже намерение дать фильму другое название — «Отец». По ходу сценария в этом варианте Ниловна становилась жертвой шальной пули в кабаке, а весь сложный процесс перестройки сознания и прихода к революции «передавался» Власову-отцу. Не последнюю роль в появлении такого проекта играло то обстоятельство, что Желябужский не мог найти актрису на роль Ниловны. Однако эта постановка не состоялась.

У перешедшего в «Межрабпом-Русь» Пудовкина не было готовых планов. Тогда-то один из руководителей организации Моисей Алейников и предложил молодому режиссёру заняться экранизацией «Матери». Предложение Алейникова явилось для Пудовкина полной неожиданностью, он был убеждён, что кинематографу нужны оригинальные сценарии и писать их должны люди, умеющие мыслить кадрами и монтажными фразами. Тем не менее Пудовкин включается в сценарную разработку будущего фильма.

Натан Абрамович Зархи был писателем кинематографическим. При работе над сценарием он искал драматургические формы выражения мысли и сути повести и одновременно «раскадровывал» повесть, заранее предвидя — иногда определяя, а иногда только предугадывая, — пластическое, экранное решение той или иной сцены.

«Основной персонаж своего сценария „Мать“, — вспоминает Зархи, — я задумал, грубо говоря, в прямую противоположность горьковскому образу матери. У Горького мать с самого начала сознательная женщина и неуклонно движется по пути к революции. У меня она взята иначе, на внутреннем переломе, в процессе становления, перерождения. Но раньше, чем наступил этот перелом, во всём, что делает мать в первой половине сценария, есть одно её определённое и упорное стремление — это сохранить дом, семью».

Сценарист драматизировал события, ввёл мотив невольного предательства матери, гибели Павла, насытил сюжет острым, напряжённым действием. В сценарий не вошли некоторые, и весьма существенные, сюжетные линии и мотивы повести. В нём нет таких персонажей, как Андрей Находка, Рыбин, Весовщиков.

При всех изменениях, которые претерпела повесть при

экранизации (в титрах фильма даже не стояло «по мотивам повести», было указано лишь: «тема заимствована у М. Горького»), сценаристу удалось сохранить дух горьковского произведения.

Сценарий фильма «Мать» был закончен ранней весной 1926 года. Начали снимать, когда ещё лежал снег, но уже ярко светило солнце.

К этому времени организация «Межрабпом-Русь» превратилась в акционерное общество «Межрабпомфильм», в число акционеров которого входил Промбанк. Представитель этого банка возражал против ассигнования на постановку «Матери» 85 тысяч рублей, так как обычно смета составляла 45—65 тысяч рублей.

Для первой съёмки было выбрано здание, где помещалась Московская Градская больница на Калужской улице. Фасад, с широкой лестницей и колоннами, очень подходил для здания суда, у которого происходила сцена. Из дверей выводили после приговора главного героя, Павла, сажали его в тюремную карету. Всеволод Пудовкин и оператор Анатолий Головин тщательно отрабатывали композицию кадра, искали наиболее выразительные точки.

Добрались до следующего кадра. На высоком постаменте сбоку широкой лестницы поставили представительного актёра, одетого в форму царского городового. Он выглядел как монумент, символизирующий российское самодержавие.

Головня долго прицеливался, с какой бы точки снять городового, ставил аппарат то на одно место, то на другое, затем опустил ножки штатива, чтоб дать фигуру городового в остром нижнем ракурсе. Когда камера была установлена, Головня пригласил Пудовкина заглянуть в визир. Всеволод Илларионович прильнул к камере, но вскоре оторвался от неё и с загоревшимися глазами взглянул на оператора: «Хорошо, очень хорошо, Толя! Этот кадр, уверен, будет запоминаться! — Радостно улыбаясь, он положил руку на плечо Головни. — Молодец!.. Спасибо!»

Пудовкин не ошибся: кадр с городовым стал знаменитым…

После просмотра первых 120 метров картины правление Промбанка дало согласие на ассигнование требовавшихся по смете 85 тысяч рублей.

Пудовкин задумал свою постановку как фильм актёрский. Он привлёк к исполнению главных ролей актёров МХАТ, воспитанных на принципах Станиславского.

Первоначально предполагалось, что Ниловну будет играть Блюменталь-Тамарина — таково было предложение руководства студии. Пудовкин колебался. Ассистент режиссёра Михаил

Доллер посоветовал ему посмотреть Веру Барановскую из Художественного театра.

При первом знакомстве эта роль Барановскую не увлекла. Пудовкину в свою очередь показалось, что выбор Доллера неудачен. Тем не менее пробы продолжались, и, когда Пудовкин увидел Барановскую в костюме Ниловны, застывшей на ступеньке в неподвижной позе придавленной жизнью женщины, — с сомнениями было покончено.

Барановскую сначала снимали в финальных сценах, потом — в завязке. Пудовкин добивался того, чтобы актриса хорошо подготовилась к сценам, образующим драматически напряжённую середину фильма.

Сравнительно легко прошёл Николай Баталов на роль Павла. До этого он очень хорошо сыграл роль красноармейца Гусева и с тех пор уже находился в орбите внимания «Межрабпом-Руси». Наружность Баталова говорила сама за себя: большие живые глаза, тёмные и блестящие, хорошо очерченный рот и приятная светлая улыбка.

В исполнении Николая Баталова фабричный парень Павел прост, достоверен во всём. Ясноглазый, со сверкающей белозубой улыбкой, он как бы озарён внутренним светом. Это человек, увидевший высокую цель, отдавший этой цели всего себя без остатка. Такого не свернёшь с пути.

Лучшим эпизодом в роли Баталова Пудовкин считал сцену суда, где Павлу выносится жестокий приговор, осуждающий его на каторгу: «Баталов не слушает того, что говорят судьи и прокурор, он ищет глазами мать и наконец находит её среди публики. Тёплый огонь, зажёгшийся в его глазах, показал такую убедительность правдивого чувства актёра, живущего в образе, о котором может только мечтать режиссёр…»

По совету того же Доллера на роль старика Власова был утверждён спортсмен, ставший актёром, А. Чистяков.

Опыт работы Пудовкина с «типажем» помог создать яркую галерею эпизодических персонажей. И упитанный трактирщик, и рябой безглазый гармонист, и старухи-соседки, и бездушные члены суда — все они передавали идею и мысль горьковской повести. Сам Пудовкин выступил в роли офицера, производившего обыск в доме Власовых.

Доллер искал исполнителей на улице, на бирже, в зрительных залах театров — всюду, где можно было видеть разнообразие лиц и характеров. На роль полковника, приходящего с полицейскими к Власовым, был приглашён бывший офицер — он играл в фильме самого себя.

Роль тюремного надзирателя в сцене свидания Павла и

Ниловны занимает всего шесть кадров, длящихся две минуты. Но и на неё был подобран необыкновенно выразительный исполнитель: унылая, сонная фигура, странная голова конусом, покрытая клочковатыми волосами, тупое равнодушие на лице — сам человеческий тип служителя тюрьмы многое говорил о нравах, режиме и атмосфере этого заведения.

Точно так же были подобраны исполнители для кабацкой сцены черносотенцев — с великолепным ощущением идеи фильма, среды, атмосферы жизни, в которой развёртывается драма семьи Власовых.

Пудовкин уже знал, что чем больше игра актёра приближается к самому простому, реальному поведению человека, тем ближе подходит эта игра к требованиям кинематографа. В работе над «Матерью» даже прославленная мхатовская достоверность оказалась недостаточной.

В тоже время Пудовкин считал, что работа с актёрами должна быть только материалом, пафос фильма достигается специфическими средствами кинематографа. Вот, к примеру, говорил он, на экране появляется смертельно уставшая мать. Усталость её подчёркивается съёмкой сверку — она как бы придавлена к земле этой усталостью. Так же выразительно используется и свет. Власов-отец, огромный мужчина, достаёт часы на стене. Освещённый снизу, он даёт огромную тень.

«Точка зрения аппарата, — продолжает Пудовкин, — не есть искание какого-то случайного „вкусного“ кадра, а есть совершенно неизбежное следствие из моего построения данной сцены или работы данного актёра. И только при определённом свете, при определённой точке зрения аппарата получится совпадение их с общей линией построения сцены или работы лица, фигуры актёра».

Уже на сценарной стадии шли поиски стиля фильма, которые Пудовкин позднее назовёт поиском «средств выражения поэтических обобщений». Эти поиски получат полную поддержку в работе оператора А. Головни и художника С. Козловского, который тоже надолго войдёт в пудовкинский коллектив.

Сцена прихода организаторов забастовки на фабрику снималась на Трехгорке. Пудовкин выбрал это место из-за его достоверности. По ходу съёмок Пудовкин, вспоминает Головня, советовался со старыми рабочими Пресни, хорошо помнившими события революции 1905 года.

Демонстрация снималась в Твери. Съёмочная группа имела деньги для оплаты двухсот статистов. Доллер пошёл на заводы. На его призыв откликнулись рабочие — на съёмки пришло 700 человек бесплатных статистов-добровольцев. Однако во время

съёмок возникла заминка. Когда казаки налетели на демонстрацию, её участники бросились на тротуары, вместо того чтобы бежать по улице. Даже пудовкинские объяснения не помогали… Не помог и личный пример Пудовкина. Тогда было решено пустить часть казаков прямо по тротуарам. Началась паника. Пудовкин бежал вместе со всеми.

Головня с киноаппаратом находился в вырытой на городской площади траншее. Нижний ракурс сообщал кадрам динамику и силу, а у зрителя создавалось впечатление, что казаки мчатся прямо на него и через него.

«Я утверждаю, — писал А. Луначарский о „Матери“, — что почти на все 100 процентов картина заснята таким образом, что кажется — будто по какому-то волшебству оператор мог непосредственно фотографировать самою действительность. Актёрская игра абсолютно не чувствуется. Но при этом нет ни одной фигуры, даже фигуры из толпы, которая не была бы художественно типичной».

В финале кадры весенней, пробуждающейся к жизни природы режиссёр монтирует с первомайской демонстрацией, драматически напряжённое столкновение рабочих с карателями монтируется с кадрами бурного ледохода.

Сцену ледохода снимали весной в Ярославле. «Во время съёмок Баталов проявлял большую смелость, — отмечал А. Головня. — Находиться на льду было очень опасно: льдины трещали, течение разбивало их, срывало с места и быстро несло вниз. Но это не остановило Николая Петровича. Он пошёл на лёд и сыграл одну из сцен непосредственно на льду Волги».

По ходу сцены Павел должен был бежать по льдинам во время ледохода. Но лёд оказался ненадёжным — Баталов бежать не мог, отказался. Пригласили опытного спортсмена. Тот пощупал лёд и заявил: «Лёд ноздреватый, по такому бежать нельзя». Тогда Доллер быстро переоделся в костюм Павла и пошёл на лёд. Он бежал вдоль берега, перепрыгивая полыньи, отделявшие льдины друг от друга. Головня снимал — некогда было думать об опасности, угрожавшей товарищу.

Для съёмок самого ледохода решили идти на мост. С помощью художника Сергея Козловского соорудили из двух досок крестовину, на которой Головню и киноаппарат спустили с моста на тросе вниз к устоям «быка». Вести съёмки с крестовины было неудобно, опасно, однако Головня хотел запечатлеть громоздящиеся льдины в таком ракурсе, чтобы они смотрелись мощно и динамично. Пудовкин очень волновался, кричал, чтобы Головня был осторожен. Но после просмотра материала в монтажной Пудовкин поблагодарил оператора.

Всемирный успех «Матери» начался ещё во время съёмок фильма. Летом 1926 года в Москву приехали знаменитые голливудские артисты Мэри Пикфорд и Дуглас Фэрбенкс. В часы посещения киностудии им показали отрывки из снимавшихся тогда фильмов «Абрек Заур», «Мать» и «Процесс о трех миллионах».

В беседе с корреспондентом газеты «Кино» Дуглас Фэрбенкс заявил, что после «Потёмкина» он «боялся смотреть советские картины, думал, что „Потёмкин“ единичен, но теперь убедился, что СССР может ставить исключительные фильмы и что „Мать“ кинематографически стоит страшно высоко».

Когда ему сообщили, что «Мать» — первая картина режиссёра Пудовкина, Фэрбенкс воскликнул: «Ну и народ!» При встрече американец сказал Пудовкину: «Ваша работа над повестью Горького сделана мастерски. Это похоже на жизнь, но усилено до большого искусства».

Фильм «Мать» триумфально прошёл по экранам мира, утверждая славу и величие российского кинематографа. В 1958 году международное жюри киноведов и критиков включило «Мать» в число двенадцати лучших фильмов мира.

«ПО ЗАКОНУ»

«Третья Госкинофабрика», 1926 г. Сценарий В. Шкловского. Режиссёр Л. Кулешов. Операторы К. Кузнецов и А. Левицкий. В ролях: С. Комаров, В. Фогель, А. Хохлова, П. Подобед, П. Галаджев.

Режиссёр Лев Кулешов гордился своим фильмом «По закону», охотно вспоминал, как возник его замысел. В то время он решил отказаться от постановочных приключенческих картин и занялся поисками более экономичного сюжета. Его внимание привлёк рассказ Джека Лондона «Неожиданное». Режиссёра поразила «необычайная насыщенность действием». За сутки Кулешов написал первоначальный вариант сценария, потом подключился к работе Виктор Шкловский. Отделка, доработка сценария потребовали от авторов массы сил и энергии.

Действие фильма «По закону» развивается на Клондайке во время «золотой лихорадки». Группа золотоискателей находит богатое месторождение. Разработка его продолжается всю зиму, но внезапно размеренное течение клондайкского быта нарушено: во время драки Майкл Дейнин (В. Фогель) застрелил двух своих товарищей, желая стать единственным владельцем прииска. Нильсен (С. Комаров) и его жена Эдит (А. Хохлова) связывают убийцу.

Воспитание, полученное героиней картины, ставило закон превыше всего. Но супруги Нильсен не могут передать преступника в руки правосудия из-за наводнения на реке Юкон, отрезавшего хижину от всего остального мира.

Эдит мучается, недосыпает, отказывает себе в пище. Убить Дейнина не позволяет уважение к закону. И тогда супруги сами устраивают «официальный суд». Майкл приговаривается к повешению, и Нильсены сами приводят приговор в исполнение. Но когда, измученные, почти обезумевшие, они возвращаются домой, то на пороге хижины видят живого Майкла с оборванной верёвкой на шее. Оцепенев от ужаса, они смотрят, как он уходит в дождливую и ветреную даль.

Сразу стало ясно — это будет особый фильм: одна декорация (действие происходит главным образом в хижине), после первых двух частей остаются в живых три актёра — картина будет на редкость дешёвой, что облегчало её продвижение на студию. Кулешов называет ещё один мотив, обусловивший его интерес именно к данному рассказу: ненависть к ханжеству. «Идея фильма была очень понятна, и мы считали её значительной — мы всегда ненавидели ханжество, в чём бы и где бы оно ни

проявлялось».

Кулешов и Шкловский работали с огромным энтузиазмом, но на студии к их сценарию отнеслись настороженно. «Нам не верили, что можно поставить фильм в одной декорации и с тремя актёрами — такого в кинематографической практике ещё не было. Это противоречило всем установленным „законам“ кинематографа. Мало кто верил и в то, что около Москвы можно найти суровый пейзаж Юкона. Мы же были убеждены, что насыщенность сценария внутренним действием создаст в фильме необходимую кинематографичность, а Америку мы так изучили по фильмам, что натуру выберем правильно».

В поддержку фильма выступил журнал «Советский экран»: «Кулешов четыре месяца сидит на фабрике Госкино без работы. Месяца два тому назад начали делать сценарий „Без закона“. Сценарий не принимали, не разрешали, выправляли, переделывали, доделывали, согласовывали — до последних дней».

Картина вначале называлась «Трое». Срок постановки очень жёсткий — два месяца. Смета во много раз ниже, чем для других фильмов.

Оператор Левицкий был занят и вместо себя рекомендовал Кулешову известного фотографа Константина Кузнецова, пообещав по возможности помогать ему.

Кулешов долго искал подходящую натуру. Решили снимать в Подмосковье, окаю Царицынских прудов. Два одиноких дерева на берегу Москвы-реки помогли получить в кадрах впечатление дикого северного Юкона.

По отзывам американцев, Юкон в фильме Кулешова больше похож на настоящий, чем Юкон, снятый с натуры. Превосходно были переданы дикие, лесистые берега, приход весны и ледоход на Юконе, разлив реки.

Символическим значением наделялись едва ли не все кадры ленты. Порой это делалось намеренно, порой выходило само собой. «Кадры суровой зимы мы сняли в апреле, — рассказывали создатели фильма. — Мы выбрали кривую (как будто бы часть земного шара) поверхность слегка подтаявшего снега, подёрнутого настом (не беря в кадр деревушек справа и слева) и получили при контражурном освещении искрящуюся бескрайную снежную равнину».

Декорация американской обстановки, костюмы в своей простоте были достоверными и чрезвычайно характерными. Для Хохловой — Эдит были сшиты высокие тёплые сапоги, она носила их в Москве и после съёмок фильма…

Председатель правления швед Ганс Нильсен в исполнении С.

Комарова — человек жёсткий, резкий, грубый. Его жена Эдит — А. Хохлова — утром молится, одновременно прихорашиваясь. Затем мы знакомимся с двумя другими акционерами, их роли исполняют П. Подобед и П. Галаджев. Один курит трубку, другой зашивает дырку на брюках.

Майкл Дейнин — младший в их компании. Кулешов не случайно взял на эту роль В. Фогеля, актёра с большим человеческим обаянием. Его герой добрее, мягче других акционеров. Они относятся к нему явно свысока, помыкают им, но именно Майклу выпадает удача. Он находит золото. Алчность явственно читается в глазах старателей.

Американский критик С. Хилл в одном из своих писем Кулешову спросил его, почему он оставил Дейнина в живых. Режиссёр полушутя-полусерьёзно ответил: потому, что я добрый человек. На самом деле судьба героя фильма решилась в жарком споре сценаристов. «Я не хотел вешать Дейнина, — пишет Шкловский. — Галаджев, которому принадлежит в сценарии несколько эпизодов, предложил дать возможность Дейнину сорваться с верёвки. Для того чтобы сорваться, нужно было ввести белку, живущую на дереве. Дерево дуплистое; Дейнин при постройке дома не срубил его, потому что пожалел белку. Но это было слишком сентиментально, по-английски, и на белку мы не решились. У нас Дейнин просто срывается.

Вероятно, Кулешов вспомнил о старом средневековом обычае: если судьба сохраняет жизнь повешенному, то второй раз его не казнят. Скорее это народное поверье. На практике палач, исполняя приговор, вешал и дважды и трижды. Народ же считал, что это слишком жестоко…

По ходу действия хижину Нильсена должна была заливать вода. Весна в Подмосковье выдалась ранняя, лёд тронулся, вода на самом деле начала заливать домик. Съёмочный аппарат всё время стоял в воде, даже охотничьи высокие сапоги Кулешова и Кузнецова заливало водой, но они продолжали работать, находили все новые и новые кадры.

«Дождь мы „делали“, используя брандспойт, поливая в кадр воду из пожарных шлангов, — пишет Кулешов, — ветер создавал пропеллер самолёта (в те времена специальных киносъёмочных „ветродуев“ ещё не было; использовать самолёт мы придумали сами). В такой обстановке актёры самоотверженно выполняли все режиссёрские задания. Намокшие провода от электроаппаратуры били артистов током, но Хохлова утверждала, что „электричество помогало ей лучше переживать“. Фогель при съёмке „крупного плана“ лежал связанный на льду под брандспойтом и самолётным ветром два с половиной часа».

Вода прибывала, домик под напором льдин начал разваливаться. Потом загорелся из-за короткого замыкания в проводах. Кузнецов успел все это заснять.

Работу продолжили в павильоне. На площадке во дворе третьей Госкинофабрики вырыли небольшой бассейн, на него настелили пол, а вокруг возвели декорации. Так удалось имитировать наводнение в павильонных условиях: комнату наполняли водой из-под пола, заливая её примерно на метр. Сделано это всё было так, чтобы зритель не заметил «подмены» одной декорации другой.

Оператор Кузнецов проявил себя большим мастером световых эффектов, он виртуозно сочетал дневной свет в качестве общего фона с использованием прожекторов. Лев Кулешов писал: «При съёмке мы использовали дневной свет в качестве общего фона, а игру актёра освещали прожекторами с добавлением ртутных ламп. Один раз случайно попавший блик солнца на слегка рябившую воду, наполнившую комнату, дал изумительно красивые перемежающиеся световые зайчики на стене, и оператор Кузнецов их очень хорошо заснял в одном из планов Фогеля, что соответствовало и сценарию».

В фильме «По закону» едва ли не впервые в практике мирового кино была применена «субъективная камера», или «самосъемка». В эпизоде драки Хохлова, привязанная к «мельнице», во время вращения снимала себя пятиметровой ручной камерой «Кинамо». Экспериментом руководил Левицкий.

Кулешов нашёл десятки разнообразных мизансцен, раскрывающих психологическое состояние действующих лиц. Так, внезапный приступ злобы у одного из героев находил соответствие в кипении воды, выплёскивающейся из стоявшего на огне чайника. Постижение характеров и конфликтов углублялось монтажом с частым использованием крупных планов.

Фильм, получивший название «По закону», вышел в 1926 году. Некоторые его хвалили, другие — ругали. А Хрисанф Херсонский на обсуждении фильма в АРКе требовал его запереть в сейф и показывать только знатокам. На что Маяковский сказал на весь зал: «Одному Херсонскому по воскресеньям».

Некоторые критики, высоко оценив мастерство режиссёра и актёров, считали фильм направленным «против закона вообще» или «слишком тонким» для широкого зрителя, причём даже была одна рецензия, в которой уверялось, что «публика настоятельно требует после сеанса деньги обратно».

Постепенно страсти улеглись, оценки стали более спокойными и объективными. «Учительская газета» писала 5 февраля 1927 года: «Рядом с Эйзенштейном, на уровне

крупнейшего мастера, другой режиссёр — Лев Кулешов. Его последняя работа „По закону“… первая попытка дать психологическую драму на экране… Пресса встретила эту картину не совсем одобрительно. Признавая очень большое режиссёрское искусство Кулешова, пресса не удовлетворена идеологической стороной картины. Между тем „По закону“ подтверждает верную мысль, повторяемую сейчас многими, что и художественная литература, и театр, и, в частности, кино пойдут по пути психологического раскрытия человека».

Правда, позднее, в 1930-е годы, когда Кулешова вновь зачислят в формалисты, достанется и его любимому фильму. Но со временем в отечественном киноведении утвердится справедливая оценка этой кулешовской картины, о ней будут писать как о подлинном шедевре, входящем в состав мировой киноклассики.

«ТРЕТЬЯ МЕЩАНСКАЯ»

Производство «Совкино», 1927 г. Сценарий В. Шкловского и А. Роома. Режиссёр А. Роом. Оператор Г. Гибер. Художники В. Рахальс, С. Юткевич. В ролях: Н. Баталов, Л. Семёнова, В. Фогель, Л. Юренев, Е. Соколова, М. Яроцкая.

Экранная современность 1920-х годов. Здесь первое слово принадлежало Абраму Роому. Четыре года (1927—1930) он отдал современности, теме воспитания чувств, с которой начал свой путь в кинематографе. Но если его первые маленькие ленты забылись, то фильм «Третья Мещанская» (прокатное название — «Любовь втроём») занял место среди классических фильмов немого кинематографа.

А начиналось все так. Во время обеда в столовой кинофабрики на Потылихе сценарист Виктор Шкловский рассказал Роому сюжет для небольшого сценария. Кстати, сюжет этот Шкловский предлагал режиссёру Юрию Таричу, но тот его не взял.

Шкловский подчерпнул историю на страницах «Комсомольской правды». Газета рассказала, как в родильный дом к молодой матери пришли два отца её новорождённого сына, потому что она одновременно была женой обоих. Герои публикации были молодые люди, комсомольцы, рабфаковцы. Они называли это любовью втроём, заявляя, что любовь комсомольцев не знает ревности.

Абрам Матвеевич Роом почувствовал, что в этом сюжете есть простор для актёров. Сценарий писался сначала в Москве. Но закончить его не успели: Роом срочно выехал в Крым на съёмки документального фильма «Евреи на земле». Режиссёрский сценарий о любви втроём был написан им в скором поезде Москва — Севастополь. Причём из-за тесноты Роом работал стоя.

Подготовительный период занял меньше месяца, а снят был фильм всего за 27 дней. Это было время энтузиастов. Шкловский, помогая во время съёмок, таскал на себе тяжёлый аппарат. А однажды, наняв за свои счёт извозчика, доставил аппарат к натурной площадке — тогда ещё строящемуся зданию Института марксизма-ленинизма. Режиссёры тогда ездили на трамваях.

В съёмочную группу Роома входили: оператор Григорий Гибер, художник и ассистент режиссёра Сергей Юткевич и трое актёров — Людмила Семёнова, Николай Баталов, Владимир Фогель. Собрались разные, яркие, талантливые люди.

Николай Баталов — актёр МХАТ, сумевший двумя

сыгранными ролями (красноармеец Гусев в «Аэлите» и Павел Власов в фильме «Мать») утвердиться как один из замечательнейших мастеров экрана.

Актриса Людмила Семёнова была одной из популярнейших актрис театра миниатюр Н. Фореггера — «Мастфор». В кино она снялась лишь в одной большой роли — Вали в «Чёртовом колесе». С фильмом «Третья Мещанская» к Семёновой пришла известность и трудно поверить, что на её роль предполагалась другая актриса.

Печатника в «Третьей Мещанской» сыграл талантливейший Владимир Фогель, хотя сначала эта роль писалась для Н. Охлопкова. Дарование Фогеля не знало жанровых границ. Несмотря на молодость (ему едва минуло двадцать пять), у него была актёрская вершина — Дейнин в фильме Кулешова «По закону». Роль в «Третьей Мещанской» стала второй вершиной и последней: Фогель в 27 лет покончил жизнь самоубийством…

В «Третьей Мещанской» есть простая история, которая вся укладывается в несколько строк. Печатник Владимир Фогель приезжает в Москву, поступает на работу в типографию «Рабочей газеты». Но жить ему негде, и он вынужден воспользоваться гостеприимством друга по Первой конной, десятника-строителя Николая Баталова и его жены Людмилы. Здесь следует заметить, что нередко имя и фамилия актёра отдавались играемому персонажу. Это ещё одна чёрточка достоверности, документализма кинематографии 20-х годов.

В одной полуподвальной комнате поселяются трое — муж и жена на кровати, гость — на диване. Муж Баталов уезжает в командировку, а Людмила сближается с Фогелем, который переселяется на кровать. Баталов сначала уходит из дома совсем но, не найдя угла, вынужден вернуться — на диван. Разочаровавшись в любовнике, Людмила снова возвращается к мужу. Образовавшийся «треугольник» разбивает появление четвёртого — Людмила узнает, что она беременна. Мужчины настаивают на аборте. Но женщина решает иначе — именно с этого момента начать новую жизнь, уехать далеко, работать, растить ребёнка.

«Любовь, брак, семья, половая мораль — актуальные, современные темы, тщательно продискуссированные в прессе и на диспутах, нашли частичное отражение даже на театральных подмостках, но ещё совершенно не затронуты в кино. Мы были ханжами, какие-то нигде не зарегистрированные правила приличия мешали нам серьёзно и по-настоящему (может быть, даже и в резкой, грубой форме) если не разрешить, то заострить, обнажить и поставить эти темы на обсуждение кинозрителей… Нужно заговорить настоящим языком там, где до сих пор слышны

были хихиканья, подсюсюкиванья и шепелявость», — так сформулировал задачу фильма Абрам Роом.

Место действия — московская комната, расположенная в полуподвале, из единственного окна которого видна отражённая жизнь города. Эта комната — на настоящей Третьей Мещанской, что у Сухаревой башни. Роом стремился к тому, чтобы в комнате можно было бы жить, а не просто хорошо снимать, чтобы она была не хорошей декорацией, а подлинным местом жительства.

В «Третьей Мещанской» тщательно подбирались вещи, и не только мебель (кровать, диван, комод, стол, шкаф, ширма) но и те, что были внутри (дорожная корзинка под кроватью, скатерть в ящике комода, платья в шкафу).

«В обыденном жизни вещи немы, незначительны. Они ни о чём не говорят и никакой активности не проявляют. В кино, на экране вещь вырастает до исполинских размеров и действует с такою же силой (если не с большей), что и сам человек». Так сформулировал один из принципов кинематографического психологизма — вещный психологизм — Абрам Роом. Владел он им в совершенстве, удивительно изобретательно и многообразно.

Но порой такой повествовательный, описательный вещизм не в силах был выявить всей глубины и сложности состояния, и тогда режиссёр прибегал к вещной метафоре. Вот две из них, наиболее знаменитые — карты и графин с водой.

Женщина взяла карты — посоветоваться с судьбой, погадать. Карты послушно легли на стол — дама червей в окружении разномастных королей. Задумалась женщина, молча смотрит на карты. Рука мужчины берет короля червей и, повернув карту рубашкой вверх, накрывает им даму (снято очень крупно). Следующий кадр — на кровати, не раздевшись, даже не сняв башмаков, неудобно подогнув ноги, спит мужчина. Рядом женщина. Она не спит. Порыв ветра распахнул окно, разметал карты на столе.

И вторая метафора. Муж, покинувший было комнату на Третьей Мещанской, вынужден вернуться на диван. Людмила и Владимир поссорились, и тот в сердцах ушёл спать на диван. Затаился в качалке Николай. Не спит на кровати за ширмой Людмила. Тихо. Взгляд Николая останавливается на белом экране ширмы. Там, за ним лежит его жена, бывшая жена, но все ещё любимая, желанная женщина. Вздохнул, отвёл глаза. На столе графин с водой, прозрачно светящиеся стаканы; заколебалась вода в графине (снято очень крупно). Следующий кадр — на ширме аккуратно развешена одежда Николая: подтяжки, брюки, рубаха. Медленно качается опустевшая качалка.

Сколько упрёков и обвинений пало на голову Роома, как

описывали и домысливали эти метафоры (король кроет даму, колеблющаяся вода в графине), называли их неприличными, эротичными и даже… порнографическими.

«Третья Мещанская» — камерный фильм с камерной игрой актёров. Игра строилась на психологических нюансах, на перемене настроений, на тонком понимании и ощущении партнёра. Действие развивалось в медленном ритме. Реплики были очень короткие.

Репетиций было очень мало, снимали почти без дублей. Весь фильм был снят за два с половиной месяца.

Оператор снимал московскую натуру, ничего не украшая и не декорируя. Камера Гибера запечатлела подлинную жизнь столицы — её улицы, площади, строящийся телеграф, ремонтирующийся Большой театр. Поезд, в котором происходило действие одного из эпизодов, тоже был настоящий.

Историки кино отмечали, что внутрикадровый монтаж в «Третьей Мещанской», движение аппарата, способ наблюдения за человеком, соотношение первого и второго планов предвосхищают приёмы современного киноискусства.

Фильм снимали многокамерным методом. Правда, аппаратов было всего два — старенькие, бывалые «Дэбри». Аппараты, легко передвигаясь, всматривались, отбирали. Роом определял такую съёмку как «впитывание среды на плёнку», как «доглядывание ситуации».

После выхода на экран «Третья Мещанская» вызвала много споров. Фильм критиковали за тематику, ещё на стадии сценария предлагали запретить постановку фильма, как распространяющего откровенно мещанские взгляды, упадочнические тенденции, якобы исповедуемые авторами.

В Главполитпросвете настаивали на немедленном изъятии фривольной ситуации — любви втроём, в крайнем случае разрешали оставить жизнь втроём в одной комнате. Председателю ГРК (Главного репертуарного комитета) Трайнину хотелось усилить ноты сознательного протеста героини, чтобы ушла, хлопнув дверью.

«Если оставить в стороне формальные достоинства ленты (постановка, игра, съёмка), то останется холодное любование теми комбинациями отношений, которые возникают из ситуации „жена двух мужей“. Роом не обошёлся без порнографии — отвратительной дани мещанству», — писал М. Яковлев в статье под заглавием «Первосортная Мещанская».

Демонстрация фильма в заводском кинотеатре Златоуста вызвала бурю негодования, все дружно покинули зал после третьей части — об этом сообщала газета «Кино».

Жанр фильма прокатные организации не могли точно определить, и фильм вышел на экран как комедия. За первые шесть месяцев проката его посмотрели 1260560 зрителей!

В газете «Комсомольская правда» фильм был необычайно высоко оценен по всем его параметрам, назван превосходным, своевременным, необходимым («показать по всему Союзу» — был категорический вывод критика).

Критик М. Блейман писал в «Ленинградской правде», что «"Третья Мещанская" — свидетельство гигантского роста советского киноискусства».

Ещё кипели страсти вокруг «Третьей Мещанской», а фильм уже победно шёл на экранах Европы и делал фантастические сборы в Германии, восторженно встреченный зрителями и прессой; во Франции в переполненных кинотеатрах, в театре «Старой голубятни»; в Польше, Англии, Чехословакии…

Да, в успехе этом был большой привкус коммерции, об этом говорят и те названия-псевдонимы, под которыми фильм демонстрировался за рубежом: «Любовь втроём», «Диван и кровать», «Подвалы Москвы».

Немецкая газета «Берлинер морген пост» писала: «Режиссура Абрама Роома поистине мастерская… А исполнители! Это не актёры, это люди, потрясающие своей подлинностью. Они так естественны, что другими их вообразить нельзя. Все трое поразительны. Это фильм, который должны посмотреть не только наши режиссёры».

В далёкой Франции кинорежиссёр Рене Клер задумывал свой очаровательный музыкальный ответ «Подвалам Москвы» — фильм «Под крышами Парижа».

И последнее. Улицу Третью Мещанскую в Москве срочно переименовали в Третью Гражданскую…

«ПОТОМОК ЧИНГИС-ХАНА»

«Межрабпомфильм», 1929 г. (озвучен в 1949 г.), Сценарий О. Брика. Режиссёр В. Пудовкин. Оператор А. Головня. Художники С. Козловский и М. Аронсон. В ролях: В. Инкижинов, А. Дединцев, Л. Белинская, А. Судакевич, В. Цоппи, А. Чистяков, Б. Барнет, К. Гурняк.

Сюжет фильма заимствован у сибирского писателя И. Новокшонова, автора рассказов о гражданской войне в Иркутске, Забайкалье и Бурятии. В основу литературного произведения положены реальные события. У одного монгола, попавшего в плен, англичане обнаружили ладанку с грамотой, где утверждалось, что он является прямым потомком древнего завоевателя Чингисхана. Англичане решили объявить юношу императором Монголии и действовать в этой стране от его имени. Однако этот план провалился. Молодой монгол связал свою судьбу с революцией, и в то время, когда рассказ о нём появился на страницах газеты, он был красным командиром в одной из дивизий.

Режиссёру Всеволоду Пудовкину сюжет показался не слишком интересным — скорее историческим анекдотом, нежели реальной историей. Но в это время он очень нуждался в отдыхе: напряжённая, почти без перерыва работа над фильмами «Механика головного мозга», «Мать» и «Конец Санкт-Петербурга» измотала его. Всеволод Илларионович посчитал, что новая постановка позволит ему немного отдохнуть. К тому же перед ним открывалась заманчивая перспектива отправиться в далёкие края. Предложение студии было принято.

Пудовкин попросил Зархи написать сценарий. Увы, перспектива работы над приключенческим фильмом на экзотическом материале не увлекла Натана Абрамовича. В итоге сценарий написал Осип Брик, который заведовал сценарным отделом «Межрабпомфильма».

Пудовкин выехал в Бурят-Монголию с намерением уточнить сценарий на месте действия. Местное партийное руководство выделило ему консультанта Аширова, знатока истории, обычаев и нравов монгольского народа.

В сценарий вошёл материал, придающий эпический размах рассказу об охотнике Баире. Ромен Роллан говорил позднее, что «Потомок Чингис-хана» поразил его полнотой ощущения никогда не виденной страны, своеобразия жизни её людей. Герой рассказа Новокшонова — человек знатного происхождения. Герой фильма

Пудовкина — бедный арат. Ладанка, сделавшая его потомком грозного властелина Монголии, попадает к нему случайно: её потерял, спасаясь бегством от гнева Баира, жадный лама.

Большое место в фильме занимают празднества в дацане (буддийском монастыре). Съёмкам праздника «Цам», на который — для «контакта с местным населением» — приехал полковник со свитой, Пудовкин придавал особое значение.

Но на пути режиссёра возникли неожиданные препятствия: многие ламы Гусино-Озёрского дацана запротестовали против киносъёмок религиозных церемоний и ритуальных танцев. Два дня длились споры — шла борьба сторонников «старой» и «новой» церкви.

Тогда правительство республики обратилось за помощью к местному ставленнику Тибета Бандидо — Хамбо-ламе. Главный лама собрал совет духовенства и повлиял на «непримиримых».

По принципу повторения реальных событий снимались партизанские сцены. На съёмки были приглашены бывшие партизаны, громившие банды Семёнова в степях Монголии. Съёмки вызвали у партизан живые воспоминания: они искренне переживали свои роли, игры тут не было, была жизнь, очень естественно повторенная перед киноаппаратом.

Следует вспомнить и такой эпизод, случившийся на съёмках «Потомка Чингис-хана» (Пудовкин рассказывал о нём студентам ВГИКа). Нужно было снять толпу монголов, которые с восторгом смотрят на драгоценный мех лисы. Сцена не получалась: монголы смотрели на лису равнодушно. Тогда режиссёр пригласил китайского фокусника и снял лица монголов, заворожённо смотревших на его чудеса. Получилось то, что нужно: участники массовки не играли восторг, а на самом деле восторгались: их восторг по поводу фокусов воспринимался зрителями в контексте с кадрами, показывающими драгоценный мех.

В работе над образом Баира главным для Пудовкина были типажные данные актёра. Валерий Инкижинов был выбран на роль Баира прежде всего потому, что мог стать Баиром без грима, оставаясь самим собой. Режиссёр тщательнейшим образом следил, чтобы исполнитель ни разу не сфальшивил, не ушёл от найденного совпадения — себя и Баира — во имя какой-то детали, позы, взгляда, жеста, какие могли показаться ему актерски выигрышными.

Пудовкин впоследствии рассказывал: «В фильме есть сцена, когда умирает партизан. Там сидит монгол (Инкижинов), и после того, как тот умер, он поворачивается… и сделал это так, как никто и подумать не мог. Он просто убил меня каким-то богатством выражения…».

Кстати, Инкижинов до этого пробовал себя в режиссуре, и Пудовкин доверил ему постановку некоторых эпизодов фильма.

Новыми чертами и особенностями обогащается в «Потомке Чингис-хана» пудовкинский монтаж. Режиссёр остаётся верным своему принципу составления монтажной фразы из коротких кусков.

В сценах праздника есть такой момент. В нескольких неторопливо сменяющих друг друга кадрах демонстрируется статуя Будды. Курится дым из жертвенников, обволакивая статую. Изображение сопровождается — в торжественном и плавном ритме — словами титров: «Приготовьтесь! Сам… Великий… Бессмертный, Мудрый… Лама». И вдруг совершенно неожиданно появляется на экране маленький ребёнок, голый, улыбающийся, — оказывается, именно в него переселилась бессмертная душа ламы.

Приём, который можно было бы назвать «ироническим монтажом», применяется Пудовкиным и в некоторых других сценах фильма. В ходе того же праздника начальник оккупационных войск (А. Дединцев) говорит: «Империя уверена в крепкой дружбе монгольского народа», а вслед за этим — монтажной перебивкой — идут кадры боя: стреляет партизан-монгол, лежит у пулемёта солдат, поднимает тучи пыли на дорогах угоняемый оккупантами, а потом отбитый партизанами скот…

Пудовкин не боялся романтических преувеличений, смелых метафор. Умирающий партизан сравнивается с заходящим солнцем. Солдат, ведущий на расстрел доверчивого монгола, монтируется с грязью, густым потоком заполняющей экран.

И режиссёр, и его постоянный сотрудник — оператор Анатолий Головня — показали себя замечательными мастерами композиции кадра.

Вершиной фильма стал финал-ураган, символизировавший очистительный вихрь революции. Он мчит комья, щепки, мусор, с корнем вырывает деревья. Вся степь покрывается стремительно скачущими всадниками. Баир ведёт их за собой.

Оригинальное и мощное завершение сюжета дало фильму ещё одно название — «Буря над Азией» (под таким названием картина демонстрировалась на зарубежном экране).

При выходе фильма «Потомок Чингис-хана» на советский экран возникли некоторые разночтения в его трактовке и оценке. Но критические наскоки оказались незначительным эпизодом на фоне общего успеха фильма — успеха, предопределённого эмоциональной силой самого поэтического рассказа о революции в степях Монголии.

Триумф ожидал пудовкинский фильм и за рубежом.

Русских в Париже особенно поразил Валерий Инкижинов. Быть может, эмигранты особенно остро ощущали незащищённость человека восточной культуры в западной среде, а фильм Пудовкина был отчасти и об этом.

Многие немецкие газеты и журналы выступили с восторженными статьями о «Потомке Чингис-хана». «Новый фильм Пудовкина „Буря над Азией“, — писала „Фоссише цайтунг“, — является шедевром, глубоким, волнующим и потрясающим событием». Герберт Ихеринг в «Берлинер берзен-курир» назвал картину советского режиссёра величайшим эпосом в истории кино.

Борьба вокруг фильма шла во всех странах, куда он попадал. Пудовкин был приглашён в Голландию для выступления о «Потомке Чингис-хана» и о советском кино в целом. Визу дали только после долгих хлопот и только на два дня.

«Голландское правительство, — рассказывает Пудовкин, — категорически запретило мне говорить перед открытым собранием. Поднялся огромный скандал. Дело дошло до протеста в парламенте. Мне пришлось всё-таки выступать только перед членами „Лиги“».

Ещё сложнее было организовать показ фильма в Лондоне. «Англичане, — рассказывал режиссёр по возвращении на родину, — предложили за „Потомка“ большие деньги, но им его не продали. Впоследствии оказалось, что они хотели купить негатив с тем расчётом, чтобы его… просто запечатать и не пускать на рынок».

Но остановить фильм Пудовкина в его триумфальном шествии по экранам мира или хотя бы умалить его славу и влияние не удалось. И когда через двадцать лет озвученный фильм вновь вышел на экраны, его ожидала столь же восторженная встреча, как и в первые годы его демонстрации.

«НОВЫЙ ВАВИЛОН»

«Ленсовкино», 1929 г. Авторы сценария и режиссёры Г. Козинцев и Л. Трауберг. Оператор А. Москвин. Художник Е. Еней. Композитор Д. Шостакович. В ролях: Е. Кузьмина, П. Соболевский, Д. Гутман, С. Магарилл, С. Герасимов, В. Пудовкин, Я. Жеймо, А. Арнольд, О. Жаков, А. Заржицкая, С. Гусев, Е. Червяков, А. Костричкин, Л. Семёнова и др.

ФЭКС (Фабрика эксцентрического актёра) — так необычно назывался творческий коллектив, организованный в начале 1920-х годов молодыми режиссёрами Григорием Козинцевым и Леонидом Траубергом.

«Фэксы» искали свои, самостоятельные пути к новому искусству. Первый же спектакль коллектива, который в афише был назван «электрификацией Гоголя», — озорная переделка «Женитьбы» — вызвал скандал.

Среди зрителей оказался заведующий литературным отделом «Севзапкино» Адриан Пиотровский. Он пригласил Козинцева и Трауберга к себе на кинофабрику. Вместе с ними перешли в кино и артисты мастерской — Я. Жеймо, Е. Кузьмина, О. Жаков, П. Соболевский…

«Фэксы» начали с эксцентрической комедии «Похождения Октябрины», вышедшей на экран в 1924 году. Козинцев с Траубергом снимали фильмы разных жанров: «Чёртово колесо», «Шинель» по Гоголю, «С.В.Д.» («Союз Великого Дела») и, наконец, «Новый Вавилон», рассказывающий о Парижской Коммуне.

Леонид Трауберг много лет спустя говорил в интервью: «На мой взгляд, „Новый Вавилон“ шёл от трех вещей. Во-первых, мы начали писать этот сценарий, увлечённые Золя. Вся атмосфера и сюжетика оттуда. А значит, это и близость к первому поколению импрессионистов. И соответствующие портреты людей. Оператору Москвину и художнику Енею надо было решать, на каких светотенях, на каких приёмах и на какой оптике они будут работать. А в данном случае это определило выбор „оптики“ Ренуара, или Мане, или Моне, или даже раннего Сезанна. И, наконец, самое главное: для импрессионистов характерно отсутствие психологизма, вдумывания в образ. Так сказать, внешнее красивое скольжение. С этой точки зрения, мы у них учились. Семёнова, поднимающая бокал, — это просто портрет дамы, а не переживания какой-то кокотки».

Приступая к работе над «Новым Вавилоном», её создатели погрузились в изучение материалов французской революции и её

эпохи. «Аромат эпохи» впитывался со страниц Золя (в первую очередь — «Дамское счастье») и полотен французских художников. Беспощадные карикатуры Домье, ранние работы Клода Моне, Эдуара Мане, Дега, Ренуара подсказывали её типаж, колорит, краски, свет.

Группу кинематографистом командировали за рубеж для знакомства с кинотехникой Европы. Козинцев с Траубергом и кинооператором Е. Михайловым отравились в Париж.

Илья Эренбург водил гостей по старым рабочим кварталам. Его «лейкой» и снимали всё, что может потом пригодиться: химер над городом, панорамы старинных улиц; наклонив при съёмке камеру набок, изобразили падение Вандомской колонны. В лавке букиниста Козинцев почти даром купил литографии, выпущенные Коммуной.

По возвращении в Ленинград начались съёмки.

Композиционным приёмом «Нового Вавилона» стал контраст между героизмом рабочих и жестокостью, предательством версальцев. Продавщица, солдат, хозяин, журналист, актриса как бы символизировали судьбу своего класса, его роль в революции.

Очень важная сцена увеселительного бала, обличающая позолоченный, тунеядствующий Париж, снималась во дворе студии. Художник Евгений Еней превратил площадку студийного двора в парижское кафе. Сделано это было на редкость экономными средствами: разбросанные в зелени светящиеся фонари, гирлянды ламп и столики кафе.

Сцена бала монтировалась с другими: распродажей в большом универсальном магазине, отправкой солдат на фронт, патриотической демонстрацией на вокзале. По словам Козинцева, задача состояла в том, чтобы уничтожить границы сцен, объединить кадры различных мест и действий единством ритма, убыстряющегося к концу, к катастрофе.

Оператор Андрей Москвин экспериментировал с плёнкой, искал освещения, композиционные приёмы, пробовал разные объективы. Наконец ему удалось достичь нужного эффекта, о чём поведал в книге воспоминаний Козинцев: «Я увидел наяву то, что представлялось мне смутно в самых смелых мечтах: написанные густо-чёрным и сверкающе-белым, как зловещие птицы, стояли люди во фраках, а позади нёсся кавардак пятен: месиво юбок, цилиндров, шляп. Призрачный, фантастический, лихорадочный мир был передо мной, он жил, стал реальностью. Несуществующий мир существовал.

Это была реальная жизнь. Но в ней не было ничего от натурализма фотографической копии».

Всеволод Пудовкин вложил немало страсти в исполнение (по

дружбе) роли приказчика восточного отдела. Если в первых частях Хозяин, несмотря на упрощённость характеристики, был всё же жизненной фигурой, то в конце фильма открывалось его совершенное сходство с одним из каменных чудищ на крыше собора Парижской Богоматери.

Одна из сильнейших в фильме — сцена расстрела коммунаров на Пер-Лашез. В густой темноте падает в грязь коммунар за коммунаром. Только поблёскивает местами мокрая земля. И вдруг на тёмно-серой намокшей стене слабеющая рука выводит белые буквы: «Viva la commune!» («Да здравствует коммуна!»).

Очень сильно сыграла Елена Кузьмина. Её героиня Луиза появлялась в фильме весёлой, потешной девчонкой, продавщицей модного магазина. Лишения, горе, гнев — приводили её к Коммуне; Луиза заканчивала жизнь у стен Пер-Лашеза. Среди солдат, рывших могилу, она узнавала деревенского парня, которого любила. На очень долгом крупном плане (непривычном для монтажа тех лет) актриса сыграла сложнейшие переходы от потрясения к прозрению, горю, гневу, мужеству, гордости. Это было не только талантливо, но и смело. Сами условия съёмки могли быть приемлемыми только для «своей» актрисы. Она не прибегала к гриму. Москвин на протяжении фильма менял внешность Кузьминой до неузнаваемости. Он создавал светом следы голода, тяжёлых мыслей, мужания.

Как всегда, актёры у Козинцева и Трауберга снимались с полной отдачей. Янине Жеймо надо было бросаться под ноги лошадям, чтобы остановить их. Она сделала это десять раз. Конечно, именно ей это было легко, к лошадям она привыкла с цирковых дней. И всё-таки…

Пётр Соболевский играл роль версальского солдата Жана, образ сложный, тяжёлый. Превратиться из весёлого, подвижного, жизнерадостного парня, каким был Соболевский, в тупое существо, застывшее в каком-то одном, глухом ко всему состоянии, оказалось очень трудно. Актёр писал в книге воспоминаний: «Год спустя, когда съёмки „Нового Вавилона“ были закончены, исполнитель роли Жана отправился к врачу-невропатологу — у него была острая неврастения. И только далеко на Севере, за полярным кругом, проведя два месяца среди безмолвия вечных снегов, снимаясь в фильме „Счастливый Кент“, я вновь обрёл то, что потерял на время, когда был найден Жан Вансан — версальский солдат. Да, дорого стоил мне мой Жан! Трудные это были „роды“».

Козинцев и Трауберг сами монтировали фильм. Иногда каждую склейку приходилось сразу же проверять на экране. В

«Новом Вавилоне» почти нет пояснительных титров. Только короткие титры и реплики.

Дли «Нового Вавилона» Козинцев и Трауберг решили заказать специальную музыку. И тут пронёсся слух о молодом композиторе, который только что сочинил оперу по повести «Нос» Н. Гоголя. Звали композитора Дмитрий Шостакович.

Посмотрев фильм (ещё не окончательно смонтированный), Дмитрий Шостакович согласился написать партитуру. Мысли были общими: не иллюстрировать кадры, а дать им новое качество, объём: музыка должна сочиняться вразрез с внешним действием, открывая внутренний смысл происходящего. Чего только не было напридумано! «Марсельеза» должна была переходить в «Прекрасную Елену», большие трагические темы контрастировать с похабщиной канканов и галопов.

«До сих пор помню: мы кончили „Новый Вавилон“, и тут же — просмотр, — вспоминал Леонид Трауберг. — Собрались люди принимать картину: из обкома партии Обнорский, Пиотровский, который уже был худруком, Эрмлер, Рокотов — редактор ленинградской газеты „Кино“ и ещё несколько человек. Показали картину, Шостакович сидел за роялем, играл, и когда кончилось, это был даже не восторг. Это был триумф. Выступил Пиотровский и, захлёбываясь слюной, начал орать, что такой картины ещё не было, что фильм должен получить орден, и вообще чёрт его знает что… Но всё это было смешно, потому что после выступил Рокотов, у которого был голос кастрата, он был толстый, тучный, маленький и очень амбициозный. И он тоже начал орать: „Я не позволю опошлять картину. Как вы смеете хвалить эту картину! Не хвалить её надо, а молчать надо. Молчать и плакать от восхищения“. И все так выступали».

Дмитрий Шостакович, написавший прекрасную музыку, не учёл одного обстоятельства. Ведь обычно в кинотеатре дирижёр говорил оркестру: «В этом месте вы играете марш из „Спящей красавицы“, а в этом месте — тремоло». А тут новое музыкальное произведение. Его надо разучить. А на это денег нет. Картина с музыкой Шостаковича шла только в трех кинотеатрах Ленинграда. И повсюду моментально разошлась с изображением. Ведь все не разучено. Поэтому и получалось: на экране похороны, а в оркестре канкан, или наоборот, на экране канкан, а в оркестре похороны. Один из зрителей в книге отзывов в кинотеатре «Аврора» оставил запись: «Дирижёр был пьян».

А потом — привезли картину в Москву и показали её в Совкино. Начинался 1929-й год. Прозвучали обвинения в формализме! Сторонников картины было меньшинство. Так, в защиту «Нового Вавилона» выступил писатель Александр Фадеев.

По-видимому, в самой картине заключалось нечто настолько противоречивое, что могли появиться оценки, казалось, исключающие одна другую уже по политическим позициям.

18 марта 1929 года «Киногазета» сообщала: «Берлин. „Новый Вавилон“ идёт в Берлине в одном из самых больших кино, в „Капителе“. Успех картины — исключительный. Пресса отмечает художественные заслуги не только режиссёров и артистов, но и композитора, написавшего музыкальную иллюстрацию к фильму».

Участник боев Парижской коммуны Густав Инар был поражён силой достоверности таких сцен, как расстрел коммунаров у Пер-Лашез и бои на баррикадах.

Кадры из фильма поместил в каталог своей юбилейной выставки Музей современного искусства в Париже.

Ныне «Новый Вавилон» изучается в кинематографических школах мира как шедевр операторского искусства.

В начале 1980-х годов Леонид Трауберг побывал на просмотрах «Нового Вавилона» в Нидерландах, Англии, Бельгии, Германии, где показывали эту картину с музыкой Шостаковича. Трауберг волновался — как примет картину современный зритель, не устарела ли она? Волновался он напрасно. Уже на первом же просмотре в маленьком голландском городе была почти что овация. Затем был успех в Лондоне. А в Гамбурге в 1983 году случилось просто невероятное. В классической версии «Нового Вавилона» примерно 2800 метров, а была показана копия в 2900 метров. Выяснилось, что во время монтажа Козинцеву и Траубергу пришлось выкинуть начальную сцену знакомства героя и героини в увеселительном саду и сцену их встречи в магазине, а какая-то монтажница эти кусочки подобрала и продала в Берлин — тогдашний, довоенный. А Гамбург купил этот экземпляр фильма у берлинского архива…

«ЗЕМЛЯ»

ВУФКУ (Киев), 1930 г. Автор сценария и режиссёр А. Довженко. Оператор Д. Демуцкий. Художник В. Кричевский. Композитор В. Овчинников. В ролях: С. Свашенко, С. Шкурат, П. Масоха, Е. Максимова, П. Петрик, Л. Ляшенко, Ю. Солнцева, И. Франко, В. Михайлов.

В 1958 году Международное жюри киноведов и критиков определило список двенадцати «лучших фильмов всех времён и народов».

Первым был назван «Броненосец „Потёмкин“». В число бессмертных шедевров мировой кинематографии вошли также «Мать» В. Пудовкина и «Земля» Л. Довженко.

Сын потомственного хлебороба, Александр Довженко родился, вырос, учительствовал в селе на Черниговщине. Потом учился живописи, работал художником-иллюстратором. В 1926 году, оставив живопись, пришёл в кино и увидел в нём своё истинное призвание. Его «Звенигора» (1928) и особенно «Арсенал» (1929) привлекли своеобразием художественного мышления, яркостью образных решений. Довженко стал одним из родоначальников поэтического кинематографа.

Сюжет «Земли» можно пересказать очень коротко. Собираются несколько крестьянских парней, решают купить трактор, организовать артель. Но труднее всего преодолеть привычку к старому у своих же односельчан. Даже вожаку молодёжи Васылю Трубенко долго не удаётся убедить собственного отца в выгоде артельного хозяйства.

Васыль приводит в село первый трактор, перепахивает межи. Кулацкая пуля обрывает жизнь комсомольца. Безмерно горе его отца, невесты. Васыля хоронят по-новому, без попа, хоронят всем селом. Смерть хлопца открывает глаза тем, кто до тех пор колебался. Трактор распахивает старые межи между наделами, которые разъединяли не только поля, но и людей…

Нетороплив и лиричен зачин фильма — рассказ о том, как мудро и просто прощается с жизнью старик-труженик, дед Васыля. Он умирает в саду, взращённом своими руками, окружённый детьми, внуками.

Вверху, на ветках, на земле — неисчислимое множество яблок. Этим лирическим воспоминанием о своём собственном деде Довженко начинает в фильме тему бессмертия и единства природы, величия человеческого труда на земле.

Первоначальный сценарий и все авторские материалы по

«Земле» погибли во время войны в киевской квартире режиссёра. Но Довженко после войны написал литературный сценарий — маленькую чудесную повесть, в которой объяснил то, что было не понято в фильме, и добавил то, что, возможно, хотел, но не смог вставить в него во время съёмок. Из титров мы узнаем, что дед семьдесят пять лет пахал быками землю. А в авторских пояснениях прочтём, что дед вместе с другом Петром сыграл «немаловажную роль в науке и просвещении украинского народа. По дороге из Москвы к Чёрному морю они добрую треть столетия перевозили на своих волах книги из Москвы в Харьковский университет…».

Светом любви и добрым юмором освещены образы людей-тружеников — и хлебороб Опанас Трубенко, кряжистый, неторопливый, думающий свою думу о вступлении в колхоз, и его жинка, совсем было согласная, но «чтобы корова и волики дома остались». Их сын Васыль — парень весёлый, ладный, с открытым лицом, с лёгкой походкой, щедрый на труд. Хороши и друзья его по ячейке, в их обрисовке художник не пожалел красок — смышлёные, дельные, славные ребята.

«Земля» снималась в Яреськах на реке Псел — большом, утопавшем в садах селе. В нём жили люди, близкие и понятные Довженко, — труженики-хлеборобы.

Васыля играл Семён Свашенко. После Тимоша из «Звенигоры» и Тимоша-арсенальца это была третья его роль в фильмах Довженко.

Степан Шкурат из Ромен, с его могучей статью, медлительностью, маленькими, но острыми и умными глазами необычайно точно воплощал середняка Опанаса, которому ничего в жизни легко не давалось, который не семь, а семьдесят раз отмерит, прежде чем отрежет.

Особенные задачи Довженко возложил на молодого тогда актёра П. Масоху, театрального актёра, воспитанного Лесем Курбасом на сцене театра «Березиль». Он играл в «Земле» кулацкого сына Хому Белоконя, который убивает Васыля.

С верой в великие перемены приводят хлопцы из города трактор. Встреча его селом — одна из лучших сцен фильма. На лицах селян читается гамма разнообразнейших чувств — радость и надежда, удивление и страх, злоба и восхищение.

Свидание Васыля с невестой Наталкой — целомудренно нежное, напоено восторгом и трепетом. В лунную ночь он впервые обнимет невесту. А потом пойдёт домой. Улыбка не сходит с лица Васыля. Переполненный счастьем, красотой жизни, такой же красивой, как эта сказочная украинская ночь, Васыль пускается в пляс. И он протанцует уже три улицы, когда раздастся

в ночи выстрел…

В «Земле» проход Васыля по селу — между свиданием с любимой и вражеским выстрелом, который разлучит его с жизнью, — длится почти на протяжении целой части. Около трехсот метров плёнки показывают нам, как идёт по ночной деревенской улице двадцатилетний тракторист, счастливый и переполненный своей могучей жизненной силой.

Александр Петрович и перед собой, и перед актёрами ставил очень трудные и сложные творческие задачи. И до тех пор пока не находил нужного решения, к съёмкам не приступал.

В фильме уже отсняли многие сцены с Васылем: он пригнал на село трактор, перепахал кулацкие межи, героя уже успели убить и похоронить, а эпизод, где он танцует, снимать не начали, не родился ещё танец. И вот начались его поиски. Какой же, собственно говоря, должен быть танец?

Особенно важно было в этих поисках найти характер танца влюблённой пары. «Вы понимаете, Сеня, нам не нужен „гопак“ или „барыня“, нам нужен танец без всяких коленец и кренделей, — объяснял Довженко. — Танец Васыля должен быть простым и ясным и максимально точным в своих движениях. Надо, чтобы не ноги танцевали сами по себе, а чтобы в них танцевали ваши душа и радость… Я понимаю, дорогой мой, что это трудно, но трудность эту необходимо преодолеть».

Сцену снимали ранним утром. Довженко внимательно осмотрел Свашенко и легонько подтолкнул. Артист пошёл на исходное место, но режиссёр тут же остановил его, увидев, что лицо исполнителя роли Васыля немного вспотело, сказал: «Будьте добры, Сеня, закройте глаза, я вас трошки припудрю», — и, взяв горсть дорожной пыли, подул в лицо Свашенко.

Баяниста посадили на таком расстоянии, чтобы музыку было чуть слышно. Этим подчёркивалась таинственность ночного пейзажа и всей обстановки.

Перед самой съёмкой подходить к актёру никому не разрешалось, все говорили тихо; обычных команд вроде «приготовились, внимание, начали, мотор» на съёмке не было.

Кругом стояла тишина. Был подан один условный для всех сигнал, и съёмка началась.

Финальную сцену похорон — и это в немом кино! — Довженко строит на песнях. Их поют люди, провожая в последний путь Васыля. Похороны тракториста сливают людей в едином порыве.

Режиссёр заботился о том, чтобы Васыль — Свашенко всё время находился, как пишет Масоха, «в атмосфере благородных помыслов». Довженко потребовал от актёра, чтобы каждое утро, с

зарёю, он ходил на Псел, умывался речной ледяной водой, и только после этого, свежий, причёсанный, праздничный, Свашенко получал право явиться на торжественную съёмку.

Но не было на похоронах невесты Васыля Наталки. Довженко в начале тридцатых, пуритански строгих годов нашего кино не побоялся выразить великое женское горе наготой взметнувшейся и мечущейся по хате невесты убитого Васыля.

«В страстных рыданиях металась она в маленькой своей летней хатине, биясь грудью о стены и разрывая на себе одежды. Все протестовало в ней, все утопало в страданиях. А когда проносили милого близко и стены начали содрогаться от пения, она упала на постель в полутёмном углу почти без памяти». Вот и всё, что напишет Довженко об этой сцене — небывало смелой для кино тех лет, потому что на экране металась обнажённая молодая женщина.

К женщине — матери, сестре, подруге — Довженко относился трепетно. Прежде чем снимать обнажённую актрису Максимову, Александр Петрович так все объяснил бригаде осветителей, что тишина во время съёмок стояла, как в храме! Позже один из осветителей объяснял: «Понимать надо… красота!»

…Васыля проносят мимо садов, где цветы и спелые плоды почти касаются его лица, словно говоря о неистребимости жизни. В то самое время, когда процессия движется мимо сельских садов, для матери Васыля приходит время рожать. Младший сын появляется на свет, когда старший сходит в могилу.

И снова дождь, крупный и тёплый, проливается на пыльную знойную землю. Он как бы смыл остатки скорби и печали с людей. В каждой его капле сверкало обещание торжества жизни…

Прозрачными каплями на спелых плодах заканчивалась картина Александра Довженко.

Впоследствии, печатая свой сценарий в книге, он добавил к тексту, записанному по картине, прозаический эпилог, который читается, как концовки старинных романов: «От человеческой жизни и даже от жизни целых людских поколений остаётся на земле только прекрасное. Весь род Белоконей исчез без следа. Зато и по сей день ещё шумит народная молва про Васыля Трубенка. Утихли лишь печаль о нём и сожаления, уступив место благодарности».

Первые копии только что смонтированной «Земли» были отпечатаны в марте 1930 года.

А один из самых первых просмотров картины был организован в Харькове, в Доме писателей имени Васыля Блакитного. И когда всё кончилось и снова зажёгся свет, в потрясённом зале наступила тишина, и лишь через несколько

минут загремела самая настоящая овация.

В массовом же прокате «Земля» пошла так, как шли почти все фильмы Довженко, как вообще идут талантливые и необычные произведения — у одних вызывая восторг, у других встречая непонимание.

Даже многие из тех, кто сразу же оценил «Землю» как исключительно талантливое и необычное произведение, выражали неудовольствие тем, что Довженко не показал подлинный накал классовый борьбы в деревне.

Горький, не принявший «Землю» из-за «статики» и «скульптурности», отметил тем не менее «рубенсовское наполнение» фильма и сказал, что Довженко — «очень способный».

Фадеев сказал на одном из обсуждений фильма, что у Довженко на экране предстают такие сытые и свальные люди, что непонятно, зачем им стрелять друг в друга и вообще что-либо менять в своей жизни; ведь в колхозы идут от голода, от бедности, которой нет конца.

Позднее В. Пудовкин повторит и усилит сказанное Фадеевым: «…спрашивается, за каким чёртом нужно было драться за трактор и зачем вообще нужен трактор, когда кругом царит изобилие и переизбыток материальных благ, когда люди спокойно умирают, вкусив для последнего удовольствия от яблок, а таких яблок кругом тысячи и тысячи, когда нужно только протянуть руку, и роскошные дары природы посыплются на плечи?"

Резко отрицательно отнёсся к фильму пролетарский поэт Демьян Бедный, который обрушился на Довженко в большом стихотворном фельетоне «Философы».

О тучности полей и садов он говорил, что это «кулацкая природа, кулацкая рожь, кулацкие яблоки. Чем больше они нравятся зрителю, тем глубже идейный провал картины».

А сцену у остановившегося трактора он назвал издёвкой над тракторизацией советской деревни.

По настоянию Главкиноискусства картину должны были изрядно порезать, удаляя из неё те места, о которых говорил Демьян Бедный.

Фельетон, напечатанный в «Известиях» 4 апреля 1930 года, был несправедлив, написан со злой торопливостью, с желанием хлестнуть побольнее.

Появление фельетона привело в недоумение большинство видевших «Землю» и вызвало многочисленные протестующие письма в редакцию «Известий».

«Я был так потрясён этим фельетоном, — напишет Довженко в „Автобиографии“, — мне было так стыдно ходить по улицам

Москвы, что я буквально поседел и постарел за несколько дней. Это была подлинная психологическая травма. Вначале я хотел было умереть. Но через несколько дней мне пришлось стоять в почётном карауле в крематории у гроба Маяковского…».

В дневнике Довженко, опубликованном после его смерти, есть запись, помеченная 14 апреля 1945 года: «Недавно в кремлёвской больнице престарелый Демьян Бедный встретил меня и говорит: „Не знаю, забыл уже, за что я тогда выругал вашу „Землю“». Но скажу вам — ни до, ни после я такой картины уже не видел. Это было произведение поистине великого искусства»». Надо полагать, что был он правдив тогда, когда хвалил «Землю», так как при всей сложности своего характера и нарочитой лубочности многого из написанного им был Демьян Бедный и образованным, и зорким человеком.

Но Довженко это запоздалое признание было абсолютно ни к чему. Он пишет далее: «Я промолчал…»

И всё же руководство кинематографией понимало, что «Земля» — не рядовой фильм и способен достойно представлять советскую культуру за рубежом. Довженко была предоставлена длительная заграничная командировка: в августе он повёз фильм в Прагу, Берлин, Париж и Лондон. «Земля» начала свой триумфальный путь и по зарубежным экранам. Картину повсюду принимали с удивлением и восторгом.

Особенно горячо был принят фильм Довженко в Италии, Франции и Германии — в тех странах Европы, где кинематография тогда была наиболее развита.

Зарубежные критики зачастую делают прямое сопоставление «Земли» с «Илиадой». И не только зарубежные. Ираклий Андроников однажды заметил, что Довженко вместил в «Земле» «такое обширное образное, политическое, философское содержание, которое ставит его произведение в один ряд с „Илиадой“ Гомера, с „Мёртвыми душами“ Гоголя, с „Войной и миром“ Толстого».

«ПУТЁВКА В ЖИЗНЬ»

«Межрабпомфильм», 1931 г. Сценарий Н. Экка, Р. Янушкевич и А. Столпера. Режиссёр Н. Экк. Оператор В. Пронин. Художники И. Степанов и А. Евмененко. Композитор А. Столляр. В ролях: Н. Баталов, Й. Кырля, М. Джагофаров, М. Жаров, В. Весновский, Р. Янушкевич, В. Уральский, А. Новиков, М. Гонта, М. Антропова, Р. Зелёная.

Успех первого полнометражного игрового звукового фильма «Путёвка в жизнь» режиссёра Николая Экка (настоящие имя и фамилия Николай Владимирович Ивакин) превзошёл все ожидания.

«Путёвка в жизнь» поражала не только тем, что герои заговорили. Волновала тема кинокартины. Речь шла о беспризорничестве. В фильме показана Москва начала двадцатых годов, только начинающая свою мирную жизнь после войны и разрухи. Миллионы детей остались сиротами. Оборванные, голодные, они ютились в подвалах, промышляли воровством, грелись у костров на улицах города.

Картина основана на реальных фактах — истории создания в 1926 году Болшевской трудовой коммуны ОГПУ, организатором и руководителем которой стал видный чекист М.С. Погребинский. О новаторском педагогическом эксперименте Погребинский рассказал в двух своих книгах.

В центре фильма «Путёвка в жизнь» — образ организатора колонии Сергеева, роль которого сыграл мхатовец Николай Баталов. Актёр уже был известен по ролям в немом кино («Аэлита» Я. Протазанова, «Мать» В. Пудовкина). Но сейчас к обаянию артиста, его располагающей улыбке прибавилась великолепная русская речь. «Мы искали актёра, который своим первым появлением покорит зрителя», — подчёркивал Экк.

Переход к звуковому кино был нелёгок. Баталов понимал, что «большая опасность для звукового кино кроется в механическом перенесении в кино театральных приёмов», и сознательно уходил от этой опасности, добиваясь бытового, разговорного звучания реплик, психологически точного и житейски непосредственного поведения на крупных планах.

Его Сергеев — простой, весёлый, обаятельный — покоряет сердечностью, силой чувств. То, как он — вчерашний солдат — нашёл путь к сердцам искалеченных жизнью ребят, то, с какой страстью боролся за их судьбу, открывает в нём высокий талант человечности.

Баталов был примером творческой дисциплины. Вот почему он часто сетовал на медлительность перехода от одного съёмочного эпизода к другому. Ему казалось, что слишком много пропадает времени из-за неорганизованности, незаинтересованности. «При соответствующей организации и хорошем ритме можно вполне снять ещё один фильм, — говорил Николай Петрович с досадой. — А времени так мало». И участники фильма — студенты ГИКа — заполняли длинные паузы между съёмками как могли: пели песни из жизни беспризорников, вроде «Позабыт, позаброшен…». Баталов с удовольствием присоединялся к хору. А то с азартом играл со студентами в карты, огорчаясь проигрышу и радуясь редкому выигрышу. Он очень любил, когда вокруг него собиралась «беспризорная» компания, рассказывал истории из театральной жизни…

Сергеев — натура творческая, интеллектуальная. Он наблюдателен и сосредоточен. В поисках новых путей воспитания беспризорников он экспериментирует, применяя новые методы.

Вот Сергеев приходит в приёмник, чтобы отобрать ребят для трудовой коммуны. Для него важно познакомиться с ними, понять, увлечь за собою. Сцена развивается неспешно. Подчёркнуто шутливая мимика, глубокая искренность Сергеева вызывают товарищеский контакт, одобрительно посмеиваясь, ребята окружают «своего в доску» посетителя. Сергеев рискует. Его лицо становится серьёзным: «В бывшем монастыре устраиваю я фабрику-коммуну… Поедем со мной, кто хочет…»

Следующие сцены идут в более напряжённом ритме. Педагог отважно вручает общие деньги отъявленному воришке Мустафе по кличке «Ферт», поручив ему купить продукты. И зато какая радость победы, когда парень уже на ходу вскакивает в вагон, перегруженный купленными булками и украденной колбасой! Даже строгое замечание — «Чтобы это было последний раз!» — звучит у Баталова весело и почти нежно.

Среди остальных исполнителей выделялся Йыван Кырля, сам в прошлом беспризорник и воспитанник трудколонии, талантливо сыгравший сложную роль Мустафы. Во время пробы на роль он нацепил на себя смешную дамскую шапочку, и его лицо с раскосыми глазами и широкими монгольскими скулами сразу произвело неотразимое впечатление. Стало ясно, что сама судьба предназначила его для роли Мустафы.

К сожалению, второй подобной по значению роли талантливый мариец Кырля так и не сыграл и не смог подтвердить закономерность своего первого актёрского успеха.

В роли противника коммуны, главы бандитской шайки и хозяина воровской «малины», снялся Михаил Жаров. Его

уголовник Жиган был по-своему неотразим, завораживающе действовал на подростков с их недавним тёмным прошлым.

Жаров играл в Москве на сцене Реалистического театра: Здесь его и разыскал Николай Экк. Они были знакомы ещё по театру Вс. Мейерхольда. Экк предложил актёру прочитать сценарий нового фильма о беспризорниках.

Сценарий Жарову понравился, он предвещал интересную работу. Весь вопрос состоял только в том, кого играть. Но когда услышал, что ему уготована роль бандита, Жаров возмутился: «Почему ты думаешь, что я должен играть Жигана, жулика и убийцу?»

«Потому что ты не похож на жулика, а тем паче на убийцу!» — парировал режиссёр.

Этим ответом Экк актёра не убедил, но возбудил его любопытство. Потом Жаров узнал, что ему придётся встретиться с Николаем Баталовым, а это был один из его любимых актёров.

Жарой — Жиган появился в трех больших по времени и значению сценах.

Фильм заканчивается трагически. Бывшие беспризорники построили железную дорогу, но перед пуском первого поезда Жиган устраивает диверсию. Мустафа, ставший любимцем колонии, на ручной дрезине едет исправлять повреждение. В засаде его встречает озлобленный Жиган, и между ними завязывается драка, в результате которой Жиган убивает Мустафу, а сам получает ранение. После выхода картины на экран московские мальчишки встречали Жарова на улице негодующим криком: «Эй, ты, зачем Мустафу убил?»

В первом варианте сценария Жиган падал с откоса в болото и там погибал. Эпизод был уже отснят и вставлен в картину, когда у постановочного коллектива родилась мысль сделать вторую серию «Путёвки в жизнь», в которой без Жигана, конечно, не обошлось бы. И тогда решили оставить Жигана в живых — скатившись с насыпи, он просто исчезал во мгле, чтобы ещё вернуться.

Уже была придумана фабула для второй серии «Путёвки», где Жиган становился главным действующим лицом и, попав на строительство Беломорско-Балтийского канала, проходил «перековку», подобно Мустафе в первой серии. Однако режиссёр Экк увлёкся другой темой и не осуществил свой замысел.

«Путёвка в жизнь» имела огромный и вполне заслуженным успех. В Москве фильм не сходил с экрана больше года — 1200 сеансов.

Как-то, возвращаясь вечером со съёмок, Жаров зашёл в гастроном и, стоя в очереди, почувствовал, как к нему лезут в

карман. Покосившись, Жаров увидел худенького воришку. Время было голодное, актёр пожалел мальчонку и сделал вид, что ничего не замечает. При выходе из магазина его окликнул долговязый парень, державший злополучного мальчишку за ухо: «Товарищ Жаров, вот ваша трёшка. Этот молокосос своих не узнает!» — сказал он.

Йыван Кырля стал настоящим народным артистом. Его Мустафу крепко полюбили, а произнесённые им реплики буквально «растащили» на цитаты: «Ловкость рук и никакого мошенства», «Яблочка хотца!». После съёмок Экк придумал для Йывана концертную программу, в которой актёр выступал в костюме и гриме Мустафы. «Зрители разбивали двери кинотеатров… Хотели видеть живого Мустафу!» — вспоминал Жаров.

В конце 1932 года «Путёвка в жизнь» демонстрировалась в 27 странах мира. Отзывы зарубежной прессы — восторженные. Немецкие газеты писали: «Картина имеет твёрдую кожу и нежную душу. Она в высшей степени художественна…»

В 1932 году на острове Лидо близ Венеции состоялся первый в истории Европы киносмотр, который вскоре стал международным Венецианским кинофестивалем. Среди других картин сюда привезли и «Путёвку в жизнь». Призы тогда не вручались, но собравшиеся участники, киноэлита, признали Николая Экка лучшим режиссёром кинофорума.

«Путёвка в жизнь» — один из немногих фильмов, которым было дано второе рождение. Переозвученный, он был вновь выпущен в год своего тридцатилетия. И снова прошёл с большим зрительским успехом.

«ОКРАИНА»

«Межрабпомфильм», 1933 г. Сценарий К. Финна и Б. Барнета. Операторы М. Кириллов и А. Спиридонов. Режиссёр Б. Барнет. Художник С. Козловский. Композитор С. Василенко. В ролях: С. Комаров, Е. Кузьмина, Р. Эрдман, А. Чистяков, Н. Боголюбов, Н. Крючков, М. Жаров, Г. Клеринг, М. Яншин, В. Уральский, А. Файт, Н. Акимов.

Режиссёр Борис Барнет уже в ранних своих постановках («Дом на Трубной», «Девушка с коробкой» и другие) проявил себя мастером тонкого психологического рисунка. Он прославился и как актёр, исполнитель героических ролей в приключенческих фильмах.

Весной 1932 года Барнет выпускает в свет фильм «Окраина». Судя по кратким сообщениям в прессе, фильм не прочился в шедевры. «Окраина» — экранизация одноимённой повести начинающего писателя Константина Финна, описавшего тусклый быт домишек, где ютятся сапожные мастерские, где жильцам сдаются углы, где тишину нарушают далёкие заводские гудки, церковный звон да изредка — жестокий романс под гитару. Это рассказ о том, как война, а затем революция ворвались в мирок провинциального городка. Вереница персонажей: солдаты, рабочие, мещане, обыватели, пленные… Это своего рода событийная хроника, как иногда говорят — «картины жизни».

История создания великой картины всегда пестрит множеством увлекательных подробностей, порою не слишком достоверных. Наиболее подробны и достоверны воспоминания Елены Александровны Кузьминой, приобщившейся к постановке на самом раннем её этапе, когда ещё не был готов даже первый вариант сценария.

Барнет познакомился с ней в Одессе, в гостиничном номере Кулешова и Хохловой, работавших тогда над сценарием фильма «Горизонт». В этой гостинице постоянно жили кинематографисты, превратившие её в подобие Дома творчества. Барнет работал там над сценарием «Окраины».

У Кузьминой в это время была уже громкая слава. Она — ведущая актриса «Фэксов»…

Барнет плохо ещё представлял будущую героиню «Окраины», но уже твёрдо решил снимать Кузьмину. В повести Финна была старая дева по имени Мария, унылое, забитое существо. Такая роль двадцатилетней актрисе не особенно пришлась по душе, и всё-таки она решила дождаться сценария.

Кузьминой хотелось играть не скучную старую деву, а, к примеру, смешную провинциальную девчонку — не Марию, а Маньку. Барнет принял условия. Манька — с косичками бубликами, в нелепой шляпке, которая кажется ей последним криком моды, — была сыграна Еленой Кузьминой с трогательным комизмом.

Семья сапожника Кадкина родилась из мимолётной фразы в повести. В фильме старший сын Николай включается в борьбу рабочих-забастовщиков. Потом его забирают в солдаты. А младший сын, Сенька, наслушавшись воинственных речей, уходит на фронт добровольцем. Окопная жизнь показана сурово и страшно. В одной из атак Сенька гибнет…

Война ощущается и на окраине, в глубоком тылу. Отец Маньки, склочный вдовец Грешин, промышляющий «починкой обуви», готов в шовинистическом угаре смертно возненавидеть даже закадычного друга немца Роберта Карловича и отлупить дочь Маньку, посмевшую познакомиться с пленным немцем Мюллером.

Но после его отъезда немцев на окраине неожиданно прибавляется: пленным «для прокормления» разрешают выходить из бараков. И молоденький Мюллер находит работу у старого сапожника Кадкина — ведь он тоже сапожник.

Февральская революция рождает надежды на мир. Однако студент-меньшевик Александр Фёдорович, внезапно ставший важным «комиссаром Временного правительства», призывает к войне до победного конца. Его в своей яркой сатирической манере играет Михаил Жаров. «Комиссара» поддерживает оборотистый хозяйчик сапожной фабрики, разбогатевший на военных поставках. Быстро стучат новенькие машины, тачающие солдатские сапоги в его мастерской. Быстро стучат пулемёты на фронте, где вопреки надеждам продолжается бессмысленная бойня.

Николай Кадкин становится зачинщиком братания с немецкими солдатами. Он смело выходит из окопов, втыкает винтовку штыком в землю и обращается к немцам с призывом к миру. За Николаем следует новобранец, которого играет ещё один молодой актёр, позднее ставший знаменитым, артист Художественного театра Михаил Яншин.

Но комиссарам Временного правительства удаётся арестовать зачинщика братания. Николая расстреливают тут же, на ничейной полосе. Звучит залп, и он падает лицом во взрытую снарядами землю. Новобранец склоняется над ним, тормошит, зовёт: «Николай, Николай»… И Кадкин внезапно открывает глаза и говорит буднично, спокойно: «Что тебе?»

Да, здесь ощущается режиссёрское озорство. Оборвав трагический эпизод, внезапно внеся бытовую интонацию и юмор, Борис Барнет заявил о бессмертии своего героя, вернее, о бессмертии идей, в нём воплощённых…

Для съёмок «Окраины» Барнет подобрал великолепный коллектив. Операторы М. Кириллов и Н. Спиридонов безупречно сняли картину. Старейший мастер студии «Межрабпомфильм» художник С. Козловский во многом здесь превзошёл самого себя, создав изумительный антураж множества сцен.

Особый разговор о музыке. Композитор С. Василенко, осведомившись о замысле, о структуре картины, объявил: «Ну-с, как я понимаю, всякие вагнеровские валькирии вам не подойдут. А вот, не угодно ли, „Чубарики-чубчики вы мои“…»

В этом фильме снимались известные актёры: С. Комаров, А. Чистяков, А. Файт — и молодые, но уже популярные: Е. Кузьмина, М. Жаров, В. Уральский, М. Яншин. Режиссёр решительно отказался от бытовавшего в то время «типажного» подхода к ролям. Актёры зажили в картине жизнью своих героев.

Николая Кадкина (старшего сына) сыграл Николай Боголюбов, популярность которого в начале тридцатых годов резко набирала высоту. Он уже прославился в Театре Мейерхольда, но в кино ещё себя не нашёл. Имя герою одолжил сам актёр.

Особая речь о Крючкове, которому досталась роль Сеньки Кадкина. Обоих братьев-сапожников зритель принимает сразу: они обаятельны и достоверны. И интересно следить за их судьбой.

Николай Афанасьевич Крючков — открытие Барнета и впоследствии один из любимейших его актёров и друзей. Барнет полюбил его за весёлый, общительный нрав, простоту и душевность — они были где-то родственны.

Вместе с Крючковым Барнет пригласил из ТРАМа понравившегося ему немецкого политэмигранта Ганса Клеринга на роль военнопленного Мюллера. Сцена с участием Клеринга, в котором пьяные горожане устраивают самосуд над пленным, одна из самых выразительных в картине. Пятеро бьют беззащитного парня, пока не появляется сапожник и не разбрасывает их. «Это не немец, это сапожник!» — кричит он. Среди хаоса появляется избитое в кровь лицо худого, долговязого белобрысого парня с большими глазами…

Натуру снимали в провинциальной Твери. Дни стояли жаркие и бессолнечные. Группа часами просиживала на съёмочной площадке — то у скверика, то в тихом проулке, то у маленькой церквушки. Снимали урывками.

Как раз в один из таких унылых моментов и родился знаменитый эпизод, когда измождённая извозчичья лошадь протяжно зевнула; «Ох-охо, господи боже мой»… Здесь версия Е. Кузьминой расходится с версией Н. Крючкова и Л. Оболенского.

Труднее всего давались военные эпизоды — окопы, атаки, рукопашные. Здесь Барнет, и без того придирчивый по части костюмов, грима, антуража (и звука), становился совершенным тираном. Малейшая недостоверность позы, выражения глаз, детали одежды буквально выводила его из себя — даже если актёр находился за пределами (но поблизости) кадра.

«Окраина» была одним из первых советских звуковых фильмов. А для Барнета — первым звуковым. В качестве звукооператора он пригласил Леонида Оболенского, своего старого товарища по студии Кулешова. Оболенский — актёр, режиссёр, монтажёр, звукооператор — интуитивно, почти на ощупь создавал вместе с Барнетом сложную, разноголосую полифонию звуков.

«Мы делали все, не ведая правил, законов — именно это порой и помогало, — рассказывает Оболенский. — Мы позволяли себе все — лишь бы добиться живого звучания. Барнет говорил: „Чег'т знает что! Что за тг'ещотки у тебя! Это что — пулемёты?! Ты же слышал настоящие. Давай пг'идумывать, что делать!“ И вот мы учиняем метрах этак в восьмистах от аппарата — не сразу нашли дистанцию — настоящую пулемётную пальбу. Мы „ковыряли“ звук по-варварски. Не боялись играть со звуком — как дети — бух-бух! И для фугасных взрывов мы нашли примерно такое сочетание: три одновременных удара — дранкой по дранке, мягкой кувалдой в барабан и — по басовым клавишам рояля.

Барнет очень любил неожиданные сопоставления звуков. Вот как собачий вой под гитару.[1] Но что он особенно обожал, так это переносить звук одного изображения на другое. Помню, приходит возбуждённый, сверкает весь: «Ленька, а знаешь, куда я твой пулемёт подложил! Под сапожную машину!» Тут он просто не знал удержу — и спорить с ним было бесполезно».

Отсняв натуру, группа «Окраины» в сентябре вернулась в Москву.

Первый публичный просмотр на студии был для Барнета и его товарищей тем, что называют «счастливейшим моментом в жизни». Слухи о картине уже распространились, поэтому на просмотре оказались не только «межрабпомовцы» — были Донской, Мачерет, Тимошенко, Пырьев (ещё не маститые, но уже известные), были Николай Охлопков и Алексей Попов, были многие, чьи имена и труды слагают историю нашего кинематографа. «Честно признаюсь, — говорил Александр

Вениаминович Мачерет, — я как-то ничего больше „Домика на Трубной“ не ожидал, да и многие, наверно, тоже. Привыкли уже к тому Барнету. А это было не то. Барнет и не Барнет…».

Картину приняли безоговорочно — ни одного замечания не было зафиксировано протоколом.

Триумфально закончился просмотр в Ленинграде. «Он проходил в помещении ленинградской АРРБ, — вспоминает Сергей Аполлинариевич Герасимов. — И когда зажёгся свет, ударили невероятные аплодисменты и раздались крики: „Автора! Автора!“ И когда он вышел на сцену — во всей своей безграничной красе, восторг поднялся ещё больше». (Потом уже Барнет нарисовал озорной шарж на всю эту церемонию — на сцене, перед залом, он и его соратники в пляжном, «разоблачённом» виде.)

«Окраина» была удостоена официальной премии. Едва ли не высшей по тем временам награды — поездки за границу. Десять дней — Германия (проездом). Два месяца — Франция.

Успех картины за границей превзошёл ожидания тридцатилетнего режиссёра. Даже в конце своей жизни, когда «Окраина» вновь вышла на мировой экран — была с триумфом показана на фестивале в Венеции, потом на других фестивалях, симпозиумах, ретроспективах, — Барнет со смешанным чувством радости и удивления читал восторженные рецензии, письма киноведов, где эту киноленту без оговорок называют эпохальным шедевром в истории кинематографа.

«ВЕСЁЛЫЕ РЕБЯТА»

«Москинокомбинат», 1934 г. Сценарий Н. Эрдмана и В. Масса. Режиссёр Г. Александров. Оператор В. Нильсен. Художник А. Уткин. Композитор И. Дунаевский. В ролях: Л. Утёсов, Л. Орлова, М. Стрелкова, Е. Тяпкина, Ф. Курихин, А. Арнольд, Р. Эрдман, Э. Геллер, коллектив джаза Л. Утесова.

…В августе 1932 года режиссёр Григорий Александров пожаловал в Горки, на дачу к писателю Горькому. В тот день здесь отдыхал Сталин. С интересом выслушав рассказ Александрова о поездке в Америку (вместе с Эйзенштейном и оператором Тиссэ), Сталин заметил, что народ любит бодрое, жизнерадостное искусство, а в искусстве не перевелись люди, зажимающие все смешное. «Алексей Максимович, — обратился он к Горькому, — если вы не против весёлого, смешного, помогите расшевелить талантливых литераторов, мастеров смеха в искусстве».

Осенью 1932 года прошло специальное совещание с участием ведущих сценаристов и режиссёров. На нём было сказано, что зрители в многочисленных письмах требуют ярких звуковых кинокомедий. Весёлые фильмы рекомендовалось ставить крупнейшим режиссёрам. И многие взялись за это. Эйзенштейн писал сценарий «МММ» (Максим Максимович Максимов), Довженко работал над комедией «Царь»…

Председатель Государственного управления кинофотопромышленности (ГУКФ) Борис Захарович Шумяцкий предложил снять на плёнку спектакль «Музыкальный магазин», поставленный Утесовым в Ленинградском мюзик-холле на музыку Исаака Дунаевского. Его герой, продавец Костя Потехин, — простой парень, насмешливый и с хитрецой.

Режиссёром комедии Шумяцкий видел Александрова, который, правда, самостоятельной большой работы ещё не делал, но, побывав в Америке, многое узнал и усвоил.

Александров, Утёсов, сценаристы Николай Эрдман и Владимир Масс провели творческую встречу в Ленинграде. Идея музыкальной кинокомедии всем понравилась, и тут же начались поиски сюжетных и музыкальных коллизий, обсуждение вариантов сюжета. Главным действующим лицом, раз уж отталкивались от «Музыкального магазина», решили сделать Костю Потехина. Только теперь он превращался в пастуха.

Николай Эрдман заметил: «Когда зритель хочет смеяться, нам уже не до смеха». И действительно, авторам пришлось

выдержал нешуточную борьбу с противниками «лёгкого» киножанра.

На многодневном обсуждении «Джаз-комедии» в московском Доме учёных было высказано немало претензий: «Подставьте английские имена, и получится настоящая американская комедия, — заявила сценаристка Эсфирь Шуб. — Вещь целиком не наша».

Накануне запуска сценария в производство партийная организация Художественно-постановочного объединения московской кинофабрики «Союзфильм» (на Потылихе) вынесла вердикт: «Считать сценарий неприемлемым для пуска в производство», а его утверждение «должно рассматривать как политическую ошибку руководства ГУКФ, треста Союзфильм и фабрики „Союзфильм“».

Так, с самого начала создания «Весёлые ребята» вызвали жаркие споры, которые сопровождали весь процесс съёмок фильма.

По словам Александрова, сюжет «Джаз-комедии» был приблизителен и нехитр, его задачей было связать воедино пронизанные музыкой и смехом эпизоды.

…На курортном пляже Елена знакомится с пастухом-музыкантом Костей Потехиным, принимая его за парагвайского дирижёра Коста Фраскини. Как «модный иностранец», Костя приглашён на званый вечер на виллу «Чёрный лебедь», где живёт Елена с матерью и домработницей Анютой, влюблённой в талантливого пастуха.

Учитель музыки Карл Иванович даёт пастуху для вечера свой костюм, а стадо Костя оставляет у ворот виллы. Всё идёт прекрасно. Но когда «иностранец» играет на пастушечьей жалейке, его четвероногие друзья всем стадом устремляются к нему и уничтожают ужин, предназначенный совсем не для них. Костю выгоняют…

Через месяц Костя в Москве, у дверей мюзик-холла… И здесь он вынужден играть роль все того же парагвайского дирижёра. Природная музыкальность выручает его, и присутствующая на концерте Елена вновь готова отдать ему руку и сердце. Но появление настоящего Фраскини заставляет Костю спасаться бегством…

Костя становится во главе музыкального коллектива «Дружба». Испытав ряд превратностей судьбы, коллектив получает наконец возможность выступить в торжественном концерте в Большом театре. Музыкантам не везёт, они перессорились на репетиции, попали под дождь и, опаздывая на концерт, нанимают проезжий катафалк. По пути они подбирают

Анюту, которую прогнали хозяева.

Инструменты промокли, костюмы разорваны. А между тем Большой театр горит огнями, там ждёт праздничная, нарядная публика… Но весёлые ребята несут в себе столько бодрости, а преображённые своей любовью — теперь уже взаимной — Костя и Анюта поют с таким задором, что зрители увлечены и вместе с артистами поют песню.

Чего только не было в этом фильме: откровенная гиперболизация, гротеск, буффонада, лирика, столкновение смешного с трагическим…

Начинаются «Весёлые ребята» с мультипликационного изображения известных западных мастеров кинокомедии: Чарли Чаплина, Гарольда Ллойда, Бастера Китона. Затем надпись на экране сообщает, что они «в картине не участвуют». Так ответил режиссёр критикам, упрекавшим сценарий в следовании прославленным американским комикам. Следом за титром «В картине участвуют» — называются имена Утесова, Орловой, некой «Марьи Ивановны». Буквы последнего имени складываются в вопросительный знак, который превращается в корову.

Поразить и ошеломить зрителя буйством фантазии! Это намерение режиссёра прослеживается с первых секунд демонстрации фильма.

Начинается продолжительный (130 метров) проход пастуха со стадом, искусно снятый и смонтированный как один кадр.

Сценарий создавался в расчёте на способности Леонида Утесова и его джаза. Но кого пригласить на роль Анюты? Однажды художник Пётр Вильямс посоветовал Александрову посмотреть в музыкальном театре В.И. Немировича-Данченко артистку Любовь Орлову. Режиссёр пошёл на «Периколу» с её участием и не пожалел об этом: Орлова играла как хорошая драматическая актриса и превосходно пела и танцевала. Александров предложил ей сыграть домработницу Анюту. Любовь Петровна спросила: «Я чувствую, что мы часто будем спорить. Это не помешает работе?» Александров ответил: «В спорах рождается истина».

В 1934 году Орлова говорила в интервью: «Работая над ролью Анюты, я старалась создать образ простой, обыкновенной советской девушки и играть так, чтобы зритель увидел в Анюте живого, понятного всем человека, а не напыщенную куклу, каких мы часто видим на экране».

В начале сентября 1933 года начались натурные съёмки в Гагре. За пять дней удалось снять ряд сложных сцен на даче «Чёрный лебедь». Впервые в стране звуковые съёмки производились непосредственно на пляже, в горах и в гагринском

парке.

Оператор фильма Владимир Нильсен был не только блистательным практиком, но и талантливым теоретиком. Им постоянно владело стремление к освоению новой техники, новых приёмов операторской работы.

На пляже проложили узкоколейную железную дорогу. Укреплённая на вагонетке камера «брала» всех действующих лиц — так возникла эффектная начальная панорама.

Александров много экспериментировал. Но даже в самой съёмочной группе не все разделяли его взгляды. В разгар натурных съёмок в Гаграх В. Нильсен писал М. Штрауху: «Снимаем жуткую халтуру, тем более вредную, что все это, несомненно, будет иметь успех и станет стилем советского кино на неопределённое время. Трудно себе представить, до каких пределов может дойти дурной вкус и пошлятина в каждой мелочи, начиная с композиции кадриков и кончая выбором костюмов и актёрской работой. Гриша (Александров) на меня зол, так как я, очевидно, мешаю ему изгаляться перед легковерными слушателями. Но мне чертовски надоел весь этот салон с наигранным джентльменством. А хуже всего, когда на площадке появляется „хозяйка“(Любовь Орлова), Гриша совсем потерял голову и, видимо, собирается после окончания картины жениться».

Александров считал иначе: «Советскую комедию слишком запроблемили, и она перестала быть смешной». И если в первом варианте сценария были ещё какие-то попытки создать «идеологически нагруженные моменты», то затем сценарий перерабатывается именно по линии полного освобождения от них. «Наша основная задача — разрешить проблему смеха. И только!»

Во время съёмок «Весёлых ребят» Николай Эрдман был арестован. В ночь с 12 на 13 октября 1933 года, когда после тяжёлого съёмочного дня вся группа спала, его вместе с В. Массом увезли в ОГПУ из гагринской гостиницы. К счастью, оба остались живы и в дальнейшем плодотворно работали, в том числе с Александровым над «Волгой-Волгой».

Полноправным участником действия в «Весёлых ребятах» является музыка Исаака Осиповича Дунаевского. Он сам руководил исполнением своей музыки, искал лучшие варианты, изменял характер звучания отдельных частей, проводил репетиции, словом, делал все, чтобы довести музыку до совершенства.

Много лет спустя ЮНЕСКО выпустило фильм «Лучшие комедии мира». Из комических лент разных стран взяли по сцене

и объединили в одну картину. В этой всемирной комедии нашла место музыкальная драка из «Весёлых ребят».

Действительно, по насыщенности трюками, по виртуозности выполнения сцена драки уникальна в мировом кинематографе: 120-метровый кусок (4 минуты демонстрации) состоит более чем из 250 монтажных планов.

Дунаевский писал впоследствии об уникальности, сложности этого труда: «Я думаю, что эпизод „музыкальной драки“ из „Весёлых ребят“ по технической трудности не имеет себе равных во всей моей музыкальной деятельности…»

Исаак Осипович сочинил великолепную, бодрую, жизнерадостную мелодию заглавной в картине песни-марша, а стихи у поэта Владимира Масса не клеились.

Пришло время съёмок, и Утесову ничего не оставалось, как пройти в первой панораме под «Коровий марш». Обращаясь к стаду, он пел:

А ну, давай, поднимай выше ноги.
А ну, давай, не задерживай, бугай.

Александров кинул клич через «Комсомольскую правду»: «Ждём текста песни — мелодия есть!» Были опубликованы ноты. Через некоторое время стали потоком поступать стихи. Но подходящих не было.

Утёсов, приехав в Москву на павильонные съёмки, встретился с Василием Ивановичем Лебедевым-Кумачом и попросил его написать стихи, которые соответствовали бы характеру Кости Потехина. И поэт написал ставшие знаменитыми слова «Марша весёлых ребят»: «Легко на сердце от песни весёлой…»

Стихи всем понравились, но к этому времени панорама марша была снята. Музыкальные номера фильма пришлось переозвучивать. Внимательный зритель мог заметить, что, когда Костя идёт по горам во главе стада и поёт свою песню, артикуляция губ не всегда совпадает со звуком.

Лебедев-Кумач активно включился в работу над фильмом. Вскоре сценарий украсился лирической песней Анюты. Кроме того, он написал и песню «Сердце, тебе не хочется покоя».

Много хлопот доставили Александрову съёмки с животными.

…На призыв пастушеской дудочки Кости они врываются в столовую пансиона и пожирают салаты и фрукты, напиваются винами, приготовленными для банкета. Поросёнок, забравшись на стол, опрокидывает бутылку с коньяком и напивается как заправский алкоголик. Бык, которого в фильме зовут Чемберленом, выпивает крюшон, приготовленный в большой

стеклянной вазе, и сильно пьянеет.

С поросёнком проблем не было. Поставили его перед тарелкой с коньяком, ткнули носом, и поросёнок с удовольствием вылакал коньяк и превратился в пьяного хулигана. Шатаясь и хрюкая, он ходил по столу, ронял бутылки, сбрасывал тарелки, лихо поддевая их своей хрюшкой…

«Ободрённые удачным экспериментом с поросёнком, мы решили попробовать это на огромном быке, которого выбирали на мясной бойне, — вспоминал Александров. — Поставили перед быком полведра водки и стали ждать… Бык долго принюхивался. Пробовал, но не набрасывался. В конце концов стал пить водку, но во хмелю оказался буйным. Он разорвал верёвку, которой был привязан, выбежал во двор студии „Мосфильм“ и начал гоняться за людьми, которые в страхе разбегались и прятались. Мой ассистент приехал на мотоцикле, пьяный бык бросился за ним. Ассистент бросил мотоцикл и взобрался на дерево, а бык бодал рогами мотоцикл до тех пор, пока он не заглох. Во дворе шли натурные съёмки, и, когда бык подбегал, пугая всех угрожающим мычанием, артисты, осветители и вся съёмочная группа прятались куда попало. На месте одной съёмки бык разгромил декоративный газетный киоск…»

Александров отправился на консультацию к знаменитому дрессировщику Владимиру Дурову. Тот сказал «Бык — животное трудное. Недаром говорят: „Упрям, как бык“. Приведите его в мой „Уголок“, я понаблюдаю за его повадками, характером, поработаю, а месяцев через пять видно будет, что из него получится».

Пять месяцев ждать не могли. Тогда за дело взялся… гипнотизёр. Но и он потерпел фиаско. Привели циркача, который предложил туго перетянуть проволокой одну переднюю и одну заднюю ногу, и тогда быку будет больно, он будет хромать и производить впечатление пьяного. Александров не захотел истязать животное.

Наконец объявился ветеринар-пенсионер, который предложил дать быку водки и разбавить её бромом. И тогда бык будет и пьяный, и тихий. Пошатается немного, ляжет и уснёт. Всё получилось как надо. Чемберлен шатался, ложился, засыпал.

Во время съёмки случались и драматические ситуации. По сценарию пастуху Косте не удавалось выгнать быка из дома, тогда он должен был оседлать его и, как наездник, направить его к выходу. Леонид Утёсов отказался ездить верхом на быке: «Это не моя специальность».

На рискованный трюк отважилась Любовь Орлова. Обнаружив на крупе около начала хвоста пучок шерсти, актриса предложила

сидеть на быке лицом к хвосту и в случае чего ухватиться за этот пучок шерсти: «Так будет ещё смешнее!»

Но Орлова увлеклась и так яростно била быка веником, что он не выдержал, брыкнул задними ногами и сбросил «всадницу». Она сильно ушибла спину и пролежала более месяца в постели. И только после того, как врачи разрешили артистке приступать к работе, было снято продолжение сцены с быком…

Когда картина была закончена, неожиданно против её выпуска на экран выступил министр просвещения Бубнов. Он говорил, что это издевательство над музыкой Листа.

Тогда Шумяцкий сделал хитрый ход: предложил показать фильм Горькому. Дескать, пусть он со своих писательских позиции рассудит, кто прав.

Горький пригласил на просмотр сельских комсомольцев из ближайших колхозов, школьников-старшеклассников и писателей. Фильм сделал всех собравшихся энтузиастами комедии. Алексей Максимович отметил: «Талантливая, очень талантливая картина… Сделана смело, смотрится весело и с величайшим интересом. До чего талантливы люди! До чего хорошо играет эта девушка(Любовь Орлова)… Очень хороши все сцены с животными. А какая драка! Это вам не „американский бокс“. Сцену драки считаю самой сильной и самой интересной…»

Горький организовал показ «Весёлых ребят» для членов Политбюро ЦК партии. Смотрели «Весёлых ребят» с явным удовольствием. Смеялись, обменивались репликами. По окончании сеанса все, кто был в просмотровом зале, смолкли, ждали, что скажет Сталин.

«Хорошо! Я будто месяц пробыл в отпуске», — сказал он, и все стали возбуждённо вспоминать понравившиеся детали кинокомедии.

Судьба картины была решена, но, прежде чем выпустить «Весёлых ребят» на широкий экран, фильм в числе других работ известных советских киномастеров повезли в Венецию на Вторую международную кинематографическую выставку.

Б. Шумяцкий, Г. Рошаль, В. Петров, А. Шафран писали из Венеции: «Первая наша большая работа — фильм комедийного жанра „Весёлые ребята“ режиссёра Г.В. Александрова по справедливости принимается здесь как новое слово киноискусства, ибо, преодолевая безвкусицу идиотического американского трюка, она указывает, как много может сделать подлинный художник-режиссёр и сценарист, если только он комическую ленту компонует из всего разнообразия элементов киноискусства: слова, образа, мелодии, танца и изобразительного, брызжущего здоровьем и весельем трюка».

Не обошлось, конечно, и без иронии в наш адрес. Итальянская пресса писала: «Совершенно непонятно, как Александров снял своих „Весёлых ребят“ в СССР? Вероятно, это случилось глубокой ночью, когда все начальство крепко спало. Под покровом темноты он пробрался на студию и до рассвета снял свой фильм».

А в итальянском журнале «Марианна» критика звучала несколько иначе: «"Весёлые ребята" производят такое впечатление, будто на фабрику ГУКФа ночью прорвались буржуазные кинорежиссёры и тайком, в советских декорациях сняли эту картину».

Уже на следующий день после показа фильма «Москва смеётся» — так «Весёлые ребята» назывались в Италии — утесовское «Сердце» успели перевести на итальянский, и его дружно запели венецианские гондольеры.

Во Франции картина называлась «Весь мир смеётся».

Настоящим успехом сопровождалась демонстрация комедии в Америке. «Нью-Йорк таймс» писала в те дни: «Вы думаете, что Москва только борется, учится, трудится? Вы ошибаетесь… Москва смеётся! И так заразительно, бодро и весело, что вы будете смеяться вместе с ней».

Эту мысль ещё более ярко выразил Чарльз Чаплин: «Александров открыл для Америки новую Россию. До „Весёлых ребят“ американцы знали Россию Достоевского, теперь они увидели большие сдвиги в психологии людей. Люди бодро и весело смеются. Это — большая победа. Это агитирует больше, чем доказательство стрельбой и речами».

В декабре 1934 года «Весёлые ребята» наконец-то вышли на экраны СССР. Комедия имела необыкновенный успех у зрителей. Все 5737 копий фильма амортизировались до предела.

Все остались довольны, кроме Утесова. «Когда отмечалось пятнадцатилетие советского кино, — писал он в своей книге „Спасибо, сердце!“ — Г. Александров получил орден Красной Звезды. Любовь Орлова — звание заслуженной артистки, а я — фотоаппарат».

28 февраля 1935 года в «Литературной газете» был напечатан фельетон А. Безыменского «Караул! Грабят!». Дело в том, что 21 февраля 1935 года открылся Первый Московский международный кинофестиваль, где вне конкурса демонстрировался фильм «Вива, Вилья!». И вот во время просмотра одного из патетических моментов американской картины зрители вдруг стали смеяться. Оказывается, как писал Безыменский, «мексиканские крестьяне пели марш из „Весёлых ребят“».

Для проверки заявления Безыменского была создана

авторитетная комиссия из композиторов, писателей и кинематографистов. Комиссия установила, что как автор "Марша весёлых ребят», так и композитор американского фильма в основу своей музыки взяли один и тот же двухтактный оборот из аккомпанемента народной мексиканской песни «Аделита». А творческое использование народного мелоса не только допустимо, но и благотворно.

«ЧАПАЕВ»

«Ленфильм», 1934 г. По материалам Д.А. Фурманова и А.Н. Фурмановой. Сценарий и режиссура братьев Васильевых. Операторы А. Сигаев и А. Ксенофонтов. Художник И. Махлис. Композитор Г. Попов. В ролях: Б. Бабочкин, Б. Блинов, В. Мясникова, Л. Кмит, И. Певцов, С. Шкурат, Н. Симонов, Б. Чирков, К. Назаренко, Г. Жжёнов.

Вряд ли можно вспомнить другой пример такого бурного и единодушного, буквально всенародного успеха, какой встретил фильм братьев Васильевых у зрителей. За короткий срок «Чапаева» посмотрела вся страна. Именем начдива называли ударные бригады, передовые колхозы, пионерские отряды. Игра в чапаевцев на многие годы стала любимой игрой детворы.

Фильм с триумфом прошёл по экранам десятков стран, завоевал высокое признание на многих международных фестивалях.

Это чудо сложилось из многих чудес. И первое из них — сам герой, Василий Иванович Чапаев, поднятый революцией из низов, народный командир, чьи подвиги описал его друг и боевой комиссар Дмитрий Фурманов. Новую жизнь этой талантливой книге дали молодые режиссёры «Ленфильма» Георгий и Сергей Васильевы — оба участники Гражданской войны, начинавшие свой путь в кино с монтажёров.

Сошлись однофамильцы сразу. Сергей Дмитриевич вспоминал, как при первом знакомстве они «хотя и поспорили изрядно, но понравились друг другу». За четыре года, проведённых вместе у монтажных столов, эти двое настолько «приработались» и сроднились, что на режиссёрский путь в игровом кино вступили под общим именем — «братья Васильевы». До «Чапаева» они сняли совместно три фильма.

Это было братство по духу, таланту, жизненным целям, пути в искусстве. Сцены, поставленные ими самостоятельно (это случалось только тогда, когда кто-то из них болел или был в отъезде), поражают родственностью манеры, стиля, художественного почерка.

Летом 1932 года сценарный отдел студии познакомил Васильевых со сценарием «Чапаев», написанным по одноимённой книге Дмитрия Фурманова его вдовой Анной Фурмановой при участии В. Трофимова. К сожалению, характеры отдельных персонажей ей не удались. Фурманов становился олицетворением ходячей морали, произносившим газетные передовицы, а Чапаев

ему беспрекословно подчинялся.

Васильевых заинтересовали источники сценария — книга Дмитрия Фурманова, его военные дневники. Кстати, сам Фурманов в начале 1924 года переделал свою знаменитую повесть для кинематографа. Сценарий был обнаружен в архиве писателя только в 1939 году.

В титрах фильма «Чапаев» сказано, что сценарий написан «по материалам Д.А. Фурманова и А.Н. Фурмановой». Но не только по ним. Осваивая тему, Васильевы углубились в изучение военных документов, исторической и мемуарной литературы, работали в архивах и Музее Красной армии, знакомились с подлинниками приказов и рапортов Чапаева, с фотографиями тех лет и сохранившимися реликвиями. Они связались с землячествами чапаевцев.

Бывший комбриг Чапаевской дивизии И. Кутяков вспоминал, как режиссёры «мучили» расспросами сотни чапаевцев в Москве, Ленинграде, Саратове, Уральске, Лбищенске, беседуя не только с чапаевцами, но и с теми казаками, которые в то время вместе с белыми вели вооружённую борьбу против советской власти. Они беседовали с оставшимися в живых очевидцами гибели Чапаева… Они десятки раз приезжали из Ленинграда в Москву, чтобы побеседовать на темы: как Чапаев сердился, как он ругался, какой у него был выговор — на «а» или на «о», пил ли он водку, курил ли он и т.д.

Написание литературного сценария заняло у Васильевых около полугода. Известны три его варианта. Окончательная редакция создавалась на протяжении всего съёмочного периода.

«Чапаев» начинался как скромная, рядовая постановка, причём фильм был запланирован немым. Битва за звуковой вариант оказалась нелёгкой: директор студии попросту отказывался читать звуковой вариант сценария. В студийной многотиражке режиссёров обвиняли в «ослаблении и игнорировании немого фронта», в деляческих позициях. Решающую поддержку Васильевы получили у худрука студии Адриана Пиотровского и со стороны ведущих мастеров «Ленфильма». Фильм был запущен в производство звуковым.

Успех фильма во многом определялся выбором актёра на главную роль. Искать типаж постановщики не хотели: «Пусть актёр будет не похож на Чапаева в жизни, не страшно. Но страшно, если мы не поднимем этого образа до той степени убедительности, когда зритель безоговорочно поверит ему. Если удастся заставить зрителя поверить в Чапаева, наше дело выиграно».

Стремясь раскрыть своего героя психологическими

средствами, постановщики прежде всего обратились мыслями к актёру мхатовской школы Николаю Баталову. Но он, перегруженный работой в театре, ответил отказом. Возникало ещё несколько кандидатов.

Наконец режиссёры остановили свой выбор на Борисе Бабочкине. Георгий Васильев знал его по студии «Молодые мастера». Бабочкин привлёк внимание режиссёра недюжинным темпераментом, яркой эмоциональностью, щедростью красок актёрской палитры. Несмотря на молодость, за плечами Бабочкина было более десяти лет работы в областных, московских и ленинградских театрах.

Братья Васильевы решили с ним познакомиться поближе. Повод нашёлся легко — читка сценария, который тогда назывался «Чапай». Об этом историческом для фильма событии Сергей Дмитриевич рассказывал: «Первую читку сценария „Чапаев“ мы устроили на квартире И.Н. Певцова (нам хотелось предложить ему роль полковника Бороздина), читали мы сценарий поочерёдно, причём один из нас даже напевал соответствующие по ходу действия народные песни, намеченные нами ещё в литературном сценарии».

На Певцова и Бабочкина сценарий произвёл потрясающее впечатление. Певцов сказал: «Ну что ж… Может быть, в нашем искусстве начинается новый этап…» А потом добавил: «А роль Чапаева выписана так глубоко и выразительно, что иной актёр может всю жизнь ждать для себя такой роли, да так и не дождавшись, умереть».

Васильевы утверждали, что сразу определили Бабочкина на роль Чапаева, вот только сомневались, заинтересует ли она его. Решив проверить актёра, братья сказали Бабочкину, что он будет играть Петьку.

От Певцова вышли на заснеженную улицу втроём: Васильевы и Бабочкин. Говорили о Чапаеве, о чапаевцах, о том, какое замечательное было время, и вдруг Бабочкин встрепенулся: «А знаете, как он носил папаху? Вот так, вероятно… Именно так!» И тут же показал, как Чапаев, и только Чапаев, мог носить папаху. Через несколько шагов Бабочкин опять остановился: «А знаете, как он здоровался с бойцами?..»

Позже выяснилось, что Бабочкин вырос в тех же местах, где потом гремела слава Чапаева. Комсомольская юность привела Бориса на непродолжительное время в Политотдел 4-й армии Восточного фронта, куда входила 25-я Чапаевская дивизия. Правда, с самим комдивом он знаком не был.

«Столь яркое видение образа героя пленило и взволновало нас настолько, что мы тут же окончательно решили поручить эту

роль Б.А. Бабочкину», — замечает Дмитрий Васильев.

Манёвр был проведён режиссёрами столь искусно, что Бабочкин до конца своей жизни продолжал верить, что поначалу ему была уготована роль Петьки. В своей книге, опубликованной в шестидесятых годах, актёр писал: «Я пел те же песни, которые пел Чапаев, я знал тот простой и колоритный язык, на котором тогда говорили, я умел сам носить папаху так, чтоб она неизвестно на чём держалась. Одним словом, мне не нужна была творческая командировка, перед тем как начать работать над ролью. И вопрос о том, что я, намеченный вначале на роль Петьки, буду играть Чапаева, был решён в первые же дни. Мне случалось читать совершенно фантастические версии по поводу того, каким образом досталась мне роль Чапаева. Совсем недавно критик Р. Юренев в своей в общем-то очень хорошей статье „Фильм века“ („Известия“, 126, 1963) с полной убеждённостью, но не понятно, по каким причинам, рассказал, что роль эта была мне предложена только потому, что сначала Хмелёва, а потом Ванина не отпустили на съёмку из театра. Это неверно. Я действительно подал Васильевым мысль подумать о Хмелёве, но их эта мысль почему-то не заинтересовала, а о Ванине вообще никакого разговора никогда не было».

Съёмочную группу Васильевы сформировали из людей одарённых, опытных, близких им по взглядам и стремлениям. С некоторыми из них Васильевы сошлись ещё на постановке «Спящей красавицы» (сорежиссёр Ю. Музыкант, художник И. Махлис). С другими — оператором А. Сигаевым, композитором Р. Поповым, звукооператором А. Беккером — они сдружились настолько, что привлекали их к работе над своими последующими картинами.

В подготовительный период постановщики братья Васильевы вместе с художником выезжали на места событий — в Уральск, Лбищенск, Заволжье. Сделанные там зарисовки были нужны для работы над эскизами художественного оформления картины.

В производственном отношении экспедиция сложилась чрезвычайно тяжело из-за непогоды. Беспрерывно лили дожди. Неделями не было солнца. Из двадцати восьми намеченных объектов удалось отснять только несколько мелких эпизодов и «дождливую» сцену отъезда Фурманова. Все натурные съёмки пришлось отложить до следующего лета. Зимой сняли все павильонные сцены. Они позволили авторам по-новому ощутить подлинный масштаб их героя. Прежде всего это коснулось «запева» фильма. Ещё на сценарном этапе авторы отказались от двух вариантов начала (проводы добровольцев на вокзале, сцена в теплушке, в которой отряд иваново-вознесенских ткачей едет к

Чапаеву). В режиссёрском сценарии был разработан третий вариант — довольно прозаическая встреча Чапаева с Фурмановым в избе. Но после того, что уже было создано Бабочкиным, образ Чапаева потребовал иной экспозиции. Авторы во время второй летней экспедиции придумали новые решения, позволившие герою предстать в родной для него стихии боя, ворваться в фильм как бы прямо из легенд и народных песен. И тогда в режиссёрском сценарии решительно была зачёркнута сцена встречи героев в избе. В корзину полетели рулоны отснятой плёнки — взамен возникли новые сцены (появление Чапаева на тройке, лихая атака на хутор, смотр после боя, приход отряда иваново-вознесенских ткачей — добровольцев, встреча с Фурмановым на мосту, «купание» чапаевцев, знакомство Петьки с Анкой). Фильм обрёл своё настоящее начало.

Васильевы пересняли ряд эпизодов, поставленных во время первой летней экспедиции, пошли на замену нескольких исполнителей. Актёр, игравший роль Верзилы, выглядел симпатичным увальнем. Васильевы поручили эту роль К. Назаренко, создавшему острый, во многом сатирический образ.

Был заменён исполнитель роли Петьки. Васильевы пригласили Леонида Кмита, артиста огромного природного обаяния, а это очень обогатило фильм.

Добиться слитности актёрского ансамбля было непросто: уж очень разные актёрские индивидуальности Васильевы собрали «под одном крышей». Судите сами.

Заслуженный артист республики, корифей академических театров Илларион Певцов (полковник Бороздин) и талантливый самородок, печник из города Ромны Степан Шкурат (казак Потапов), пришедший в кино из художественной самодеятельности. Видные театральные актёры — Николай Симонов, Борис Чирков, заслуженный артист республики Н. Ростовцев — и артисты кино, уже обладавшие большим опытом, — В. Мясникова, Л. Кмит, К. Назаренко, воспитанник фэксовской мастерской Э. Галь. И, наконец, артисты ТЮЗа Б. Блинов, В. Волков, циркач и студент театрального училища Г. Жжёнов, ещё не имевшие опыта в кино.

Для миллионов зрителей облик Чапаева настолько прочно отождествился с образом, созданным Бабочкиным, они настолько глубоко прониклись верой в его творение, что другим себе Василия Ивановича Чапаева никто не представляет.

«…Мы пришли к познанию действительной, реальной правды этого человека, — отмечали братья Васильевы. — Оттолкнувшись от фотографирования, отказавшись от биографичности, мы ходом всего художественного процесса пришли к тому, что в наиболее

полном объёме удалось воссоздать действительный облик Чапаева. Его сын и дочь, смотревшие картину, признают его за отца — в этом вся соль. Сначала сын Чапаева как бы обиделся, сказав нам: „Отец был щёголем и красивым, а Бабочкин не щёголь и не красив“. Но когда он посмотрел всю картину, он сказал: „Да, это мой отец“. В этом весь интерес и вся сложность построения образа в кино, и в этом отношении мы, как нам кажется, нащупали правильный подход».

Никто не дёргал Васильевых, не требовал показать отснятый материал. Они работали увлечённо, забывая обо всём вокруг. Если спорили, то только с Бабочкиным.

Образы основных героев, взятых из книги, сценаристы переосмыслили и изменили довольно радикально. По существу, они написаны Васильевыми заново.

В фильме образ комиссара дан не таким, каким был в книге автобиографический образ Федора Клычкова, а скорее таким, каким сам Фурманов стал уже в конце Гражданской войны, пройдя школу нескольких фронтов. Роль комиссара исполнил Б. Блинов.

Дмитрий Фурманов лишь вскользь упоминает о «чумазом галчонке», расторопном и вездесущем Петьке Исаеве. Приводит его рассказ о том, как он бежал от белых из плена, описывает героическую гибель ординарца. Отталкиваясь от этих скупых строк, взяв в них главное — преданность юноши революционному делу и своему командиру, — Васильевы заново написали роль ординарца, насыщенную диалогами поступками, активным действием. Без Петьки — весёлого и обаятельного чапаевского ординарца — трудно себе представить фильм.

На роль Анки-пулемётчицы режиссёры Васильевы без проб пригласили Варвару Мясникову (сыграла в их картинах «Спящая красавица», «Личное дело»). В книге Фурманова Анки не было, а в фильме она вышла на первый план. Васильевы вспомнили случай, когда санитара Чапаевской дивизии Мария Попова в бою подползла к раненому старику-пулемётчику, хотела тащить его до лазарета, а он ей приказал стрелять из пулемёта, а сам здоровой рукой ей помогал.

Анкой в фильме её назвали в честь жены Фурманова Анны Никитичны. На самом деле никаких близких отношений у Марии с Петром Исаевым не было. Настоящий Петька повсюду возил с собой жену с детьми и вообще слыл отличным семьянином.

Но вернёмся на съёмочную площадку. Многие сцены были сняты в одну смену, сразу, без остановок и поправок. Бабочкин рассказывал:

«Часто нам помогали драгоценные находки. Так, случайно

была найдена сцена с картошкой. Мы сидели в избе в селе Марьино Городище, она превратилась в штаб времён гражданской войны. На столе гранаты, пулемётные ленты, у стен оставлены винтовки.

Хозяйка принесла угощение — чугун вареной картошки. Картошка рассыпалась по столу, и одна — уродливая, с наростом — выкатилась вперёд. Это совпало с репликой: идёт отряд походным порядком. Впереди командир на лихом коне (мы как раз обсуждали эту сцену). Хозяйка поставила на стол солёные огурцы. Это совпало со словами: показался противник. Все расхохотались и запомнили эти совпадения, а потом в Ленинграде быстро и весело сняли эту сцену, изменив первоначальную намётку сценария, по которой Чапаев должен был рисовать палочкой на земле».

Центральное событие фильма — бой с каппелевцами. Сцена отражения психической атаки вошла в историю мирового кино как один из высочайших, классических образцов монтажного искусства.

Сергей Васильев замечал: «Что касается отделки, раскадровки, для нас было совершенно ясно, что весь ключ, с одной стороны, — в массовой психической атаке, а с другой стороны — в людях. Это наши люди. Отсюда ясно: ни одного крупного плана белых и только на крупных планах показ красных. В людях здесь дело. Здесь столкновение двух воль, и важно разрешение на людях наших, и не на белых».

Васильевы снимали бой с каппелевцами поэпизодно, длинными кусками с запасом. И когда при рабочих просмотрах на экране шли бесконечные проходы марширующих каппелевцев, разрозненные планы чапаевской цепи, и все это — в немом виде, эти куски казались безнадёжно скучными, однообразными, серыми. О таком впечатлении вспоминали многие ленфильмовцы. И все буквально ахнули, когда увидели сцену в смонтированном виде.

Гибель Чапаева снимали на Волге (в действительности комдив погиб в сражении). По сценарию Чапаев погибал в бурной реке, но потом решили не создавать ощущения, что Чапаева губит стихия. Съёмки этой сцены оказались драматичными и для исполнителя роли. Дублей делали много, и Бабочкин согревался водкой (снимали весной, вода в Волге ледяная). Простуда актёра миновала, но от вынужденных возлияний у него открылась страшная язва, которая мучила его до конца жизни…

Когда «Чапаев» был готов, смонтирован, озвучен, его показали руководству Главного управления кинематографии. Считая чрезмерно раздутой линию белогвардейцев в фильме,

начальник главка Б.З. Шумяцкий предложил исключить из фильма всю сцену отражения «психической атаки». По его мнению, эта сцена «героизировала» белое офицерство. Согласиться с этим, изъять одну из лучших в фильме сцен авторы не могли.

Судьбу сцены решило присутствие на этом просмотре К.Е. Ворошилова, С.М. Будённого и других военных руководителей. Они дали высокую оценку сцене «психической атаки», что позволило сохранить в фильме эту важнейшую для него сцену.

Премьера фильма состоялась в кинотеатре «Титан» 5 ноября 1934 года. Чудо этой ленты обнаружилось буквально на первом же сеансе. Очевидцы вспоминают, что когда фильм кончился, публика не встала с мест. Люди были потрясены. Пришлось выйти директору кинотеатра и объявить: «Товарищи, все… Но среди нас находятся исполнители главных ролей товарищи Бабочкин, Кмит, Мясникова… Попрошу их показаться…»

Когда актёры появились перед зрителями, началось невероятное. Весь зрительный зал встал, а в то время привычки вставать и приветствовать кого бы то ни было стоя вообще не знали — и разразилась овация. Она тоже была странной — люди аплодировали и плакали.

Слава «Чапаева» родилась немедленно и росла, как снежный ком. Газеты с каждым днём отдавали все больше и больше места на своих полосах громадному успеху фильма. Появляются восторженные отзывы писателей, учёных, военных и политических деятелей.

Даже подлинные участники событий — бойцы и командиры Чапаевской дивизии — воспринимали «Чапаева» как жизненный факт.

18 января 1935 года «Правда» публикует передовую, которая названа: «"Чапаева" посмотрит вся страна». Кинотеатры осаждали толпы людей. Их было столько, что во многих городах сеансы проводились круглосуточно. Фильм шли смотреть целыми заводами, воинскими частями, колхозами, школами, шли как на праздник — колоннами, с оркестрами, неся плакаты и транспаранты: «Мы идём смотреть „Чапаева“!»

Копий картины не хватало. Их срочно допечатывали. Только да первый год фильм просмотрело свыше 30 миллионов зрителей — цифра по тем временам небывалая.

Авторитетное жюри Московского международного фестиваля присудило первую премию киностудии «Ленфильм» «за создание исключительно высокохудожественного фильма „Чапаев“, а также фильмов „Юность Максима“ и „Крестьяне“»

С этого началось признание фильма и его авторов за

рубежом. Ряд стран закупили «Чапаева». Он с успехом шёл в США. В нью-йоркском кинотеатре «Камео» картина не сходила с экранов более трех месяцев. Корпорация американских кинокритиков, до того настороженно относившаяся к советскому кино, назвала «Чапаева» в числе десяти лучших зарубежных фильмов 1935 года.

Широко и успешно фильм демонстрировался во Франции, где в 1937 году он был удостоен приза Парижской международной выставки. Прошёл он и в Испании, и по экранам ряда других европейских стран.

Мальчишки приходили в кинотеатр и спрашивали: «У вас — „Чапаев“? — „Чапаев“. — „Тонет?“ — „Тонет“. — „Значит, это не здесь. Пошли, ребята. Есть где-то такое кино, где он не тонет…“»

Скоро наступило время, когда Чапаеву пришлось всё-таки выплыть. В первые же дни Великой Отечественной войны кинематографисты начали выпускать боевые киносборники. Одной из первых картин был короткометражный агитационный фильм «Чапаев с нами». Плывёт раненый Чапаев по Уралу, а на другом берегу ждут его бойцы 1941 года: танкист, лётчик и пехотинец. От них слышит Чапаев: фашистская Германия напала на Советский Союз. И вскочил Чапай на коня и полетел впереди красных батальонов, полков и дивизий на последний бой с фашистами…

«МЫ ИЗ КРОНШТАДТА»

«Мосфильм», 1936 г. Сценарий Вс. Вишневского. Режиссёр Е. Дзиган. Оператор Н. Наумов-Страж. Художник В. Егоров. Композитор Н. Крюков. В ролях: В. Зайчиков, Г. Бушуев, Н. Ивакин, О. Жаков, Р. Есипова, П. Кириллов, Э. Гунн, Миша Гуриенко, Ф. Селезнев, П. Соболевский.

Через полтора года после появления «Чапаева» вышел фильм, сказавший новое слово о Гражданской войне. «Мы из Кронштадта» — это рассказ о событиях обороны Петрограда в 1919 году, о боях с интервентами и Юденичем, о мужестве балтийских моряков.

Картину поставил Ефим Дзиган — интересный и опытный режиссёр, пришедший в кино в середине 1920-х годов, уже успевший снять несколько документальных и четыре художественных фильма.

Всё началось с пьесы «Оптимистическая трагедия». Восхищённый пьесой, Дзиган отправился к её автору, Всеволоду Вишневскому, с предложением об экранизации. Все персонажи трагедии, их образы, характеры, их поступки были ему столь близки, понятны и дороги, что как живые проходили перед глазами.

Однако Вишневский сказал: «Делать сценарий по пьесе не буду…» Писатель подошёл к столу и набросал в дневнике несколько строк.

Настроение Дзигана ухудшилось до предела — надежды на сценарий рухнули. Но тут он услышал спасительные слова: «Я напишу новую, самостоятельную вещь для кинематографа».

Вишневский с Дзиганом выезжали на Балтийский флот. В Ленинграде они побывали в Центральном военно-морском музее, беседовали с моряками.

Тщательная подготовка к съёмкам позволила добиться подлинности во всём — в выборе натуры, в гриме и одежде персонажей, в звуковой партитуре, в свете.

В ноябре 1933 года сценарий был закончен. Состоялись его читки на студии, в Союзе писателей, друзьям кинематографистам. Начался длительный и сложный этап его утверждения. Были горячие сторонники запуска сценария в производство, но нашлось немало и противников…

Дзигана вызвали к директору студии, впоследствии профессору МГУ по западной литературе. Он сообщил, что специальная коллегия по рассмотрению сценариев отвергла

сценарий фильма «Мы из Кронштадта». Решение вынесено, обжалованию не подлежит.

В каких только грехах не обвинялись авторы! Вот только некоторые из претензий: «В сценарии „Мы из Кронштадта“ — серьёзные политические недостатки, отсутствие движущих идей». «Матросы показаны как анархическая масса, неизвестно, за что они сражаются». «Вишневский принизил пехоту. Он хочет показать исключительную роль матросов, вне связи с ролью партии и рабочего класса». «Матросы гибнут безропотно, обречённо. Автор развивает философию стихийности». «В произведении Вишневского — мрак и биологизм. Наш зритель не поймёт и не примет такого фильма».

К счастью, сценарий прочитал нарком обороны Климент Ефремович Ворошилов. Это решило дело. Вскоре руководитель кинематографии Б.З. Шумяцкий сказал Дзигану: «Товарищ Ворошилов сообщил, что фильм „Мы из Кронштадта“ надо делать. Но так, чтобы зрители полюбили главных действующих лиц — матроса и пехотинца. И чтобы не было противопоставления флота и пехоты».

Вскоре была утверждена съёмочная группа: главный оператор Н. Наумов-Страж, композитор Н. Крюков, художник В. Егоров.

Когда пришло время подбирать актёров, Вишневский настойчиво рекомендовал взять на главные роли популярных исполнителей. Дзиган пошёл другим путём: привлёк к работе малоизвестных артистов. Позже Всеволод Витальевич признал его правоту: «Вы, как художник, чувствуете очень верно сотни вещей. Нашли — совершенно исключительно — актёров…»

Картину начинали снимать на Балтике, в Кронштадте. Но погода здесь была неустойчивой — каждую минуту мог пойти дождь или туман затянуть все вокруг… Да и света маловато. И решено было отправиться в Крым.

Чёрное море великолепно «сыграло» за Балтийское. А безоблачное, голубое небо юга в чёрно-белом фильме как раз и получилось серым, ровно затянутым небом Балтики. Появление даже самого маленького белого облачка сразу разоблачило бы этот «обман». Поэтому приходилось часами сидеть и ждать, когда это облачко проплывёт мимо. В этом отношении Дзиган обладал редкой выдержкой, терпением и спокойствием.

В сцене казни моряков есть такой кадр — связанные, с тяжёлыми камнями на груди, стоят пленённые герои. А перед глазами — широкий морской простор. Гуляет по волнам вольный ветер. Над белыми барашками волн свободно парят белокрылые чайки.

Можно снять отдельно летающих чаек, потом отдельно

моряков, ожидающих своей тягостной участи. Потом эти отдельные кадры смонтировать. Конечно, зритель бы понял — вот, мол, птицы свободны, а люди лишены этой свободы.

Дзиган усложнил задачу. Стоят связанные люди. А за их спинами, на заднем плане, через кадр пролетают свободные птицы. Это совсем другое дело! Тут у зрителя это сопоставление возникает самостоятельно. Увидев птиц, как бы случайно пролетающих через кадр, у него самого возникнет мысль, которую исподтишка подсказывает ему режиссёр.

Людей поставить в кадр — это несложно. А чайки? Как их заполучить в кадр? Дзиган дал указание — поймать несколько чаек.

Пройдёт несколько дней, прежде чем директору группы Хмаре удастся выполнить указание режиссёра.

Правда, чайки никак не хотели лететь в сторону кадра. Тогда к их лапам привязали крепкие нити, с помощью которых возвращали птиц, а потом снова и снова «запускали», до тех пор, пока они не пролетели всё-таки по кадру, а затем, выпущенные на волю, скрылись в голубом просторе.

Если Вишневскому приходилось хоть ненадолго отлучаться, он писал Дзигану подробнейшие письма — разработки по каждой сцене.

Когда уже отсняли половину картины, Дзиган получил уже письмо из главка. «Специалисты кино» требовали внести среди прочих такие изменения:

• герой фильма, матрос Артём, должен по ходу действия несколько раз исполнить какую-либо песенку (что якобы обязательно для звукового фильма);

• необходимо всемерно развить, сделать основой сюжета линию любви моряка к женщине — жене командира пехотинцев;

• снимать фильм в подчёркнуто бытовом плане, решительно отказаться от романтической трактовки событий, от героической патетики, поэтической образности, свойственных творческой манере Вишневского.

Фильм надо было спасать. Вишневский и Дзиган встретились с наркомом обороны СССР Я.Б. Гамарником, который отдыхал в курортном посёлке Форос. Ян Борисович поинтересовался, как идут съёмки, когда предполагается закончить фильм. Ему показали ролик, в котором была заснята атака моряков. В этой сцене отряд кронштадтцев попадает под сильный вражеский огонь. Матросы залегли. Но, поднятые командой комиссара, вновь двинулись плотной, развёрнутой цепью. С пением «Интернационала» герои-балтийцы под ураганным обстрелом неудержимо приближались к окопам, где укрепились белые.

В своё время при рассмотрении сценария именно этот эпизод вызвал наибольшие нарекания, его сочли противоречащим положениям воинского устава. Критики возмущались тем, что бойцы идут в атаку плотными шеренгами, не рассредоточиваясь. Более поздняя тактика ведения боя требовала максимальной рассредоточенности наступающих частей во избежание больших потерь.

После просмотра Ян Борисович высказал свои замечания и пожелания, но в целом поддержал позицию авторов картины.

Вскоре Гамарнику пришлось вступиться за «Мы из Кронштадта» ещё раз. Фильм был показан киноруководству. Но решение о его выпуске на экран всё откладывалось. Картина получилась необычайной по своей драматургии, стилистике, патетико-романтической интонации. Именно это и вызывало немалые сомнения.

Ян Гамарник приехал на студию вместе с двумя товарищами из сектора культуры Политуправления РККА. Посмотрев «Мы из Кронштадта», он сказал: «Да… Сильный фильм… Очень сильный… Думаю, что он будет пользоваться и в армии, и у народа большим успехом. Вы создали очень нужное, волнующее произведение. Спасибо!» — Встал и каждому из авторов крепко пожал руку.

В марте 1936 года фильм был выпущен на экраны страны. Авторы во многом шли от традиций «Броненосца „Потёмкин“». Здесь и масштабность событий, и коллективный герой — матросский отряд-монолит, и выразительность чисто зрительных экранных композиций. Образы людей в картине решены лаконичными средствами. Всего несколько сцен — приезд в Кронштадт, первая стычка с матросами, формирование отряда, поведение в бою, героическая гибель, — и перед нами как живой встаёт образ комиссара Мартынова (актёр В. Зайчиков).

Так же скупо обрисован кремнёвый характер моряка Артёма Балашова (Г. Бушуев), прошедшего путь от бесшабашной матросской вольницы к самоотверженному героизму убеждённого, идейного бойца.

Представлять «Мы из Кронштадта» за рубежом отправились Дзиган, Вишневский, актриса Р. Есипова и художница С. Вишневецкая.

Сначала фильм был показан в Праге, на общественном просмотре. Зрители принимали его очень хорошо.

Затем делегация выехала во Францию. Торжественная «гала-премьера» картины состоялась в Париже в кинотеатре «Мориво» на Больших бульварах.

Всё было необычайно торжественно: на тротуаре до дверей

кинотеатра был положен красный ковёр. Вдоль него, справа и слева, выстроились шеренги гвардейцев в парадных мундирах — золотых кирасах и в касках, увенчанных белыми плюмажами, с саблями наголо.

В зале кинотеатра оказалось немало белоэмигрантов. Они с напряжённым вниманием смотрели фильм, рассказывавший о сокрушительном поражении, нанесённом советским народом походу армии Юденича на Петроград.

Премьера картины прошла с огромным успехом, закончилась бурными аплодисментами…

Фильм «Мы из Кронштадта» с триумфом прошёл по экранам мира. На родине Вишневский и Дзиган были награждены орденами Ленина, а в 1941 году — Государственной премией СССР.

«СЕМЕРО СМЕЛЫХ»

«Ленфильм», 1936 г. Сценарий Ю. Германа и С. Герасимова. Режиссёр С. Герасимов. Оператор Е. Величко. Художник В. Семёнов. Композитор В. Пушков. В ролях: Н. Боголюбов, Т. Макарова, И. Новосельцев, О. Жаков, А. Апсолон, И. Кузнецов, П. Алейников.

«Семеро смелых» — это повесть о молодых покорителях Арктики, о комсомольцах первых пятилеток — искателях и романтиках.

Толчком к написанию сценария послужил опубликованный в 1932 году в «Комсомольской правде» призыв комсомольца Кости Званцева (кстати, в прошлом воспитанника ФЭКС) организовать молодёжную полярную зимовку. Званцев стал полярником и написал книгу о покорителях Севера. Книгу эту писатель Юрий Герман как-то принёс своему другу режиссёру Сергею Герасимову и сказал: «Вот что надо ставить!»

Используя материалы зимовки Званцева и его товарищей на Новой Земле, собранные в маленькой книжке, а также ряда других полярных станций, Герасимов вместе с Германом написали сценарий.

Сюжет фильма «Семеро смелых», как, впрочем, и последующих картин Герасимова 30-х годов, несложен.

В фильме есть опасности, приключения, смелые поступки, драматизм нелёгкой борьбы со стихией. Но главное в нём — знакомство с живыми, обаятельными людьми. Каждый из характеров интересен по-своему: и волевой, собранный начальник экспедиции Илья Летников (Н. Боголюбов), и молчаливый радист Курт Шефер (О. Жаков), и метеоролог, мечтатель и шутник Ося Корфункель (А. Апсолон), и пилот Лёня Богун (И. Новосельцев), и моторист Саша Рыбников (И. Кузнецов), и единственная на зимовке девушка-врач Женя Охрименко (Т. Макарова), и смешной и трогательный подросток-повар Петька Молибога (П. Алейников). Суровый экзамен выдержал не только каждый из семерых, его выдержал дружный коллектив.

За исключением Н. Боголюбова, И. Новосельцева и О. Жакова, имевших к тому времени самостоятельный творческий опыт, в фильме снимались студенты киноотделения Ленинградского института сценического искусства, ученики Герасимова, который ещё в 1931 году начал там педагогическую деятельность. Петру Алейникову было тогда всего шестнадцать лет. Он пришёл в мастерскую из детского дома, и роль Молибоги, маленького повара зимовки, пришлась ему как нельзя впору.

Работа над фильмом оказалась очень сложной. По словам Сергея Аполлинариевича, «почти все приключения, послужившие сюжету „Семеро смелых“, в той или иной мере были пережиты работниками коллектива в процессе постановки картины».

Снимали фильм в Заполярье. Экспедиция длилась почти целый год. Снимали и на Кольском полуострове, и на Рыбачьем, и на Кильдине. Жили дружной, весёлой командой, как истинные полярники, словно бы и забыв о кинематографической профессии. И это помогло родиться той естественности тона и свободе поведения, которые и принесли фильму успех.

Трудились по 16—18 часов в сутки. На плечах перетаскивали громоздкую аппаратуру и другие необходимые для съёмок предметы. А дорога нередко была длинной, часто снимали в 10—15 километрах от места размещения базы.

«Сколько острых положений сопутствовало съёмке мирных и спокойных (для зрителя) кадров! — вспоминал Герасимов. — Сколько опасностей и тягот осталось за кадром! Сколько раз во время съёмок на Кольском полуострове нам приходилось добираться домой через пургу, налетающую почти всегда неожиданно и сразу».

Правда, коллектив поддерживало тёплое участие местных жителей. Они выделяли кинематографистам людей, питание и даже «единственное имеющееся сухопутное транспортное средство — лошадь 36 лет, потерявшую зубы и питавшуюся мочёным хлебом».

Зимы в Заполярье не хватило, и для последних ледовых съёмок пришлось взбираться на Эльбрус, хотя никто из группы Герасимова не был альпинистом.

Экспедиция на Эльбрус отличалась особыми сложностями. Нелегко было жить на высоте 3200 метров, значительно труднее ежедневно преодолевать ещё тысячу метров. На этой высоте велись съёмки. Конечно, имелась возможность упростить задачу: использовать альпинистские тропы. Но группа стремилась к правдоподобию, поэтому превратила в съёмочную площадку глубокие ледниковые трещины, на которые не ступала нога человека. Они были занесены снегом и грозили серьёзной опасностью.

Только такая отчаянная команда могла дойти до «Приюта одиннадцати» без всякой подготовки, буквально харкая кровью, и отснять всё, что было предусмотрено, за эти три дня.

«Семеро смелых» — первый фильм Герасимова на путях поисков новой формы кинодраматургии. Ещё на титрах из сложных музыкальных построений как бы собирается мелодия замечательной песни композитора В. Пушкова «Лейся, песня, на

просторе…». Несколько раз она будет звучать в фильме.

На «Семеро смелых» группа Герасимова делала решительную ставку. Когда художественный совет «Ленфильма» принимал картину, когда в зале вспыхнул свет и раздались первые аплодисменты, Сергей Аполлинариевич, по его признанию, испытал такое душевное потрясение, какое уже не испытывал давно.

И действительно, фильм «Семеро смелых» стал новым словом в киноискусстве, о чём можно судить хотя бы из следующих высказываний советских режиссёров.

Григорий Козинцев: «Замечательная картина. Стиль „Семеро смелых“ — единственно возможный, мужественный, спокойный стиль, которым только и можно говорить о героях. Картина выигрывает оттого, что сделана на простых человеческих деталях. Кинематографические актёры показали в „Семеро смелых“ высокий класс. Игра Алейникова, Жакова и других превосходна».

Сергей Юткевич: «Герасимову удалось сейчас наиболее близко подойти к тому реалистическому стилю, который снится нам по ночам. В „Семеро смелых“ удалось впервые достигнуть актёрского ансамбля. Режиссёр не подавлял своей индивидуальностью актёров, а вытягивал их. И все играют по-своему, но в едином стиле и одинаково хорошо».

Всеволод Пудовкин: «Главное и решающее в успехе „Семеро смелых“ было то, что режиссёр, конечно, знал, о чём и почему говорит, и любил свою картину. Да и не только картину — он любил людей, которых создавал. Мне кажется, что Герасимову удалось найти наконец путь к подлинному соединению достижений немого кино с теми новыми задачами, которые перед нами поставило кино звуковое».

Фильм вызвав горячие отклики, приумножил число добровольцев, шедших на освоение новых земель. Славную песню героев-полярников подхватила молодёжь.

Картина «Семеро смелых» дала путёвку в жизнь целой плеяде замечательных актёров. С неё началась счастливая судьба в кинематографе Тамары Макаровой, Олега Жакова, Петра Алейникова. С этого фильма, по существу, начался путь Сергея Герасимова как мастера режиссуры.

«ПЁТР I»

«Ленфильм», 1 серия — 1937 г., 2 серия — 1939 г. Сценарий А. Толстого, В. Петрова, Н. Лещенко. Режиссёр В. Петров. Операторы В. Гарданов и В. Яковлев. Художник Н. Суворов. Композитор В. Щербачев. В ролях: Н. Симонов, Н. Черкасов, А. Тарасова, М. Жаров, М. Тарханов, И. Зарубина, К. Гибшман, В. Добровольский, В. Гардин, Г. Орлов и другие.

«Пётр Первый» не является экранизацией известного романа А.Н. Толстого. Когда писатель вместе с режиссёром Владимиром Петровым приступили к работе над сценарием будущей картины, сразу решено было отказаться от каких-либо переделок романа. Было создано совершенно новое произведение для кинематографа — сценарий «Пётр Первый».

Владимир Петров подчёркивал: «Мы должны создать образ не болезненного выродка императорской фамилии, не дебошира и пьяницы, каким часто изображали Петра Первого, а образ крупнейшего государственного деятеля и реформатора своей эпохи. Нельзя забывать также, что это человек чрезвычайно многогранный, наделён многими внутренне и внешне неповторимыми чертами. Задача трудная, тяжёлая, но мы — я уверен — её решим».

По своему постановочному размаху и сложности подготовительного периода «Пётр I» затмил многие картины. Вначале предполагались три серии, которые должны были явиться первой советско-французской кинопостановкой с участием иностранных артистов. Фильм намеревались выпустить в трех звуковых вариантах — русском, французском и английском.

Но на этом пути возникло немало препятствий. С трудом добились разрешения на производство двух серий. От первой — «Юность Петра» — пришлось отказаться. Решило дело личное вмешательство И.В. Сталина.

Довольно быстро подобрали исполнителей на многие главные роли: А. Тарасова — Екатерина, М. Жаров — Меншиков, И. Зарубина — Ефросинья, М. Тарханов — Шереметьев…

Правда, с пробой Жарова на роль Меншикова вышел курьёз. На артиста напялили пышный мольеровский парик. Жаров выглядел очень нелепо: из-под буклей и завитушек глядело очень русское, чуть растерянное лицо с округлым носом и широким подбородком. Все, кто видел эту пробу, совершенно ясно поняли, что играть с такой внешностью невозможно. Но иначе решил А.Н.

Толстой. Сначала он молча смотрел на экран, где долго, крупно, в профиль и анфас, показывали лицо Жарова, а затем стал неистово хохотать.

«Ведь это же великолепно! — закатывался писатель. — Какой предметный урок! Вот что получается с русской головой, если на неё напялить французский парик!»

И Жарова утвердили на роль Меншикова.

Мучительно долго искали актёра на главную роль. Приглашали В. Гайдарова, К. Хохлова… Пробовался Н. Черкасов, который по собственной инициативе, загримировавшись под императора, вошёл однажды в кабинет Петрова. Ассистент режиссёра Николай Дарьин подошёл к актёру и слегка дёрнул его за усы. Усы отвалились, и перед собравшимися предстал Николай Черкасов. «Да, — сказал Петров, — немного бы постарше и поплотнее, так и искать больше не надо».

Дарьин упорно всматривался в лицо актёра. «Алексей, — вдруг сказал он, — готовый Алексей, даже гримировать почти не надо». Так был найден ещё один исполнитель.

В пробах на роль Петра актёр Николай Симонов оказался пятнадцатым по счёту кандидатом. Он был известен в основном двумя киноролями: Кастуся Калиновский в одноимённом фильме и Жихарев в «Чапаеве». Оператор Гарданов вспоминал: «Через несколько минут мы уже твёрдо знали, что Пётр у нас есть. Мы слышали пушкинский текст, видели лицо… и верили, что перед нами Пётр Первый». Владимир Петров долго ходил по кабинету, возбуждённо потирал руки: «Кажется, больше проб снимать не надо. Думаю, что мы не ошиблись».

Вскоре кинопробу посмотрел Алексей Толстой. «Вот это Пётр! Не правда ли? Ну, конечно, он! — радостно воскликнул писатель. — Утверждаю!» Ему пробовал возразить один из консультантов фильма: «Но знаете ли, Алексей Николаевич, он единственный актёр, который не похож ни на один из известных двадцати пяти портретов Петра!» — «Неважно, — ответил Толстой, — если Симонов сыграет именно так, то запомнят его. Это и будет двадцать шестой портрет, потому что, вспоминая Симонова, будут представлять себе Петра».

Николай Симонов погрузился в изучение указов, решений сената, служебной переписки, личных писем царя. Оказалось, что в сценарии текст роли Петра во многих случаях совпадает с его действительными речами, распоряжениями, заметками. Актёр внимательно вглядывался в гравюры, зарисовки, в портреты императора. Листал тома «Писем и бумаг Петра Великого». Особенно полезными оказались «История царствования Петра Великого» Н. Устрялова и «Деяния Петра Великого, мудрого

преобразователя России» (тридцать томов!) И. Голикова.

Много сил отняли поиски грима, внешности. Художник Н. Суворов, гримёр А. Анджан создали десятки эскизов. Симонову немного подбрили волосы, увеличив лоб. Сделали парик, воспроизводивший характерную петровскую причёску. Наклеили усы, тоже стремясь сделать их похожими (по описанию современников, усы Петра были «как у кошки»), густые щетинистые брови. Для того чтобы на экране получить одутловатость щёк, очень характерную для Петра, Симонов снимался немного небритым. Рост императора достигал 204 сантиметров. Чтобы сделать Симонова выше окружавших его людей, актёра (он имел рост 182 сантиметра) обували в сапоги на высоких каблуках, а внутрь сапог подкладывали пробки.

Фильм представлял собой широкое эпическое полотно, народную драму, с огромным охватом событий, многоплановой композицией, разветвлённой системой сюжетных связей, со множеством действующих лиц и многотысячными массовками батальных сцен. «Камерная картина с громадными массовками и в две серии», — шутил директор студии А. Пиотровский. Осуществить постановку такого фильма было делом нелёгким. Режиссёру Владимиру Михайловичу Петрову во многом помог опыт экранизации классики, приобретённый им в работе над «Грозой».

Во время подготовительного периода требовалось набрать «войско». В ответ на объявления в газетах к воротам «Ленфильма» явилось около десяти тысяч человек, из которых отобрали полторы тысячи наиболее характерных, «типичных» для Петровской эпохи — они должны были изображать солдат бояр, юродивых. На разных предприятиях было заказано 1400 треуголок, 200 гренадерских шапок, 1300 туфель, 1000 штыков, 60 тысяч пуговиц…

Художник Суворов готовил макеты — по их образцу сооружались крепость, монастырь, дом Меншикова, улицы города. В Озерках, за Поклонной горой, был возведён огромный декорационный комплекс — шведская крепость, которую предстояло штурмовать петровским войскам. Сорок вагонов леса пошло на стройку…

Съёмки начались 2 августа 1935 года. Владимир Петров сразу же приступил к одной из ключевых сцен первой серии — «Штурм шведской крепости». Здесь были массовые батальные сцены, быстрые передвижения войск в кадре, с пиротехникой и прочими эффектами, и ответственные актёрские эпизоды.

Поле боя было тщательно подготовлено. В определённых местах были заложены пиротехнические фугасы, соединённые

проводами с пультом пиротехника. В нужный момент он нажимал кнопку, и тогда взлетали очень эффектные дымовые фонтаны. Места зарытых фугасов отмечались белыми камешками, чтобы участники массовки, те, кто изображал убитых или раненых, не вздумали бы на них упасть или встать. Кроме того, на некоторых фугасах были положены изготовленные у Фишмана «трупы», которые при взрыве взлетали на воздух. Все участники массовки были, конечно, тщательнейшим образом проинструктированы.

В перерывах между съёмками актёры отдыхали на террасе соседней дачи. «Зной был страшный. Разрывались дымовые шашки, и мне в суконном костюме было так жарко, что и представить трудно», — вспоминал Симонов. Приезжал на съёмки и Алексей Толстой с женой.

В конце августа начались обложные дожди. Продолжение съёмок «штурма» пришлось перенести на следующее лето.

С погодой фильму не везло и в дальнейшем. Сцену «Снятие колоколов» хотели снимать на зимней натуре, в яркий солнечный день. Но вопреки ожиданиям весь февраль шёл дождь со снегом. «Облегчённый» вариант декорации пришлось возвести на студии. Сугробы снега имитировались смесью нафталина, опилок и соли. От резких запахов у актёров начинала болеть голова, возникали приступы удушья. Но неумолимый Петров снова и снова снимал очередной дубль, разрешая лишь короткие перерывы на проветривание.

Ещё на съёмках всех потрясал вулканический темперамент Симонова. Иногда у его партнёров даже возникало опасение, как бы Симонов часом не забылся и в своих порывах — особенно там, где он в ярости — не перешёл границ.

…Снимался эпизод «После ассамблеи». Меншиков просыпается с головной болью: «Катя! Квасу!» В покои «светлейшего» врывается царь с мундиром из гнилого сукна, которое поставлял на армию Меншиков. «Вор!» — кричит Пётр и в страшном гневе наотмашь бьёт своего «Алексашку».

Михаил Жаров в мемуарах описал свои переживания во время съёмки этой сцены: «Я нервничать начал уже с утра. Хожу рассеянный, все из рук валится».

Тем временем в одном из углов павильона Симонов готовился к съёмке. А Жаров умоляюще говорил Петрову: «Не нравится мне сегодня что-то Симонов, уж слишком старательно готовится он к нашей сцене… темперамент нагоняет, значит… убьёт! Ей-богу, убьёт!» Жаров упросил-таки режиссёра снять эпизод «безопасным» способом, расчленив его на куски, чтобы успеть под симоновские удары «подставить подушечку».

Фильм представляет собой явление по количеству

первоклассных актёров, сыгравших в нём.

В Петре — Симонове страстность соединялась с железной волей и всесокрушающей напористостью. Следуя за Толстым, актёр стремился передать не только многогранность, но и противоречивость натуры царя. В фильме сцены буйного веселья Петра сменяются приступами ярости, минуты мрачных раздумий чередуются с вспышками озорства, нежность, юмор уживаются с грубостью и бесцеремонностью. «Этот образ сложен, многогранен, — говорил актёр. — Мне хотелось показать историческую прозорливость Петра, его патриотизм, преданность исконным интересам России».

Незабываемы Н. Черкасов в роли царевича Алексея, М. Жаров в роли Меншикова, М. Тарханов — Шереметьев, В. Гардин — Толстой, А. Тарасова — Екатерина, И. Зарубина — Ефросинья. Все эти роли были сыграны в лучших традициях русской реалистической актёрской школы.

Николай Черкасов писал в своей книге: «Создавая образ царевича Алексея, я стремился, чтобы он предстал перед зрителями не только в своём ничтожестве и бессилии, но и как человек, не лишённый характера, активных волевых черт, старался представить его не только как слепое орудие, но и как сознательную силу в руках реакционных деятелей петровского времени».

При просмотре отснятого материала Толстой отметил верность и полноту характеристики царевича Алексея.

Исполнительница роли Екатерины Алла Тарасова внесла в фильм обаяние жизнерадостного и непосредственного характера, заботливость любящей женщины, радость счастливой матери. Но Екатерина могла быть и властной, гордой и сильной. Особенно проявляется сила характера Екатерины в сценах после сближения с Петром, когда она становится подругой и сподвижницей царя.

Через весь фильм проходит образ ближайшего сподвижника царя Александра Меншикова. Михаил Жаров наделил его большим жизнелюбием, бойкостью, сметливостью, юмором и лукавством.

Для того чтобы почувствовать аромат эпохи и найти соответствующее настроение и даже интонацию при характеристике своего героя, Жаров переночевал однажды в Летнем дворце на Неве, постелив тулуп на полу. А когда утром в дверь вошёл Алексей Толстой, чтобы вместе поехать на съёмки, у Жарова как-то само собой вырвалось меншиковское обращение: «Мин херц!», с которым он долгое время не расставался.

Эти полюбившиеся Жарову слова так прилипли к нему, что актёр чувствовал их своими собственными и невольно выпалил

всесоюзному старосте М.И. Калинину, когда получал из его рук орден за работу в «Петре Первом».

Владимир Петров был очень хорошим монтажёром, его монтажные комбинации обычно тщательно продумывались заранее, а иногда он блестяще импровизировал за столом, поэтому умелое монтажное сочетание таких кадров, снятых к тому же в разных, заранее задуманных ритмах, приводило в большинстве случаев к очень сильному по своей выразительной динамике эффекту, например в сценах «Снятие колоколов», «Штурм шведской крепости» и т.д. Но при всём этом основные сцены носили камерный характер, строились главным образом на средних и более крупных планах.

Прекрасную музыку для «Петра Первого» написал Владимир Владимирович Щербачев.

…В сентябре 1937 года первая серия «Петра I» вышла на экраны страны. Съёмочная группа присутствовала на премьере картины в Ленинграде — она состоялась в новом кинотеатре «Гигант». В Москве фильм демонстрировался сразу в пятнадцати крупных кинотеатрах. За первые одиннадцать дней его посмотрели в стране миллион шестьсот тысяч зрителей. Успех был огромный. Членам съёмочной группы «Петра I»: А. Толстому, В. Петрову, М. Жарову, Н. Черкасову, А. Тарасовой были вручены правительственные награды.

Одновременно фильм показали и на Международной выставке в Париже, где он получил «Гран-при». Сеансы шли при переполненных залах. «Это большая историческая фреска, которая делает честь советской кинематографии. Великолепный фильм… полон страсти», — писала парижская газета «Эвр».

Русским киношедевром назвала картину американская печать. Кинокритики включили первую серию в число десяти лучших фильмов года. Известный американский режиссёр, мастер историко-биографического фильма Уильям Дитерле сказал о «Петре Первом», что это «один из прекраснейших фильмов, когда-либо созданных».

10 апреля 1938 года начались съёмки второй серии картины, посвящённой второй половине царствования Петра, тому периоду, когда «в искушеньях долгой кары перетерпев судеб удары, окрепла Русь». Она открывается Полтавским боем.

Батальные сцены на этот раз снимались на Одесской киностудии. В июле на юг отправили 28 вагонов с грузом: костюмы, обувь, ружья и пушки для петровской и шведской армий, киноаппаратура, пиротехника, несколько ящиков с гримом — бородами, усами, париками. Из Эрмитажа взяли на время подлинные царские кареты. Часть территории

кинофабрики превратили в Троицкую площадь Петербурга — здесь снимали финал картины. Неподалёку приспособили для съёмок большое поле, где должна была развернуться Полтавская баталия.

В Одессе киноэкспедицию встретил палящий зной, настоящее солнечное пекло. Но столь же неутомимо и самоотверженно работал коллектив — поджимали сроки.

Симонов и Жаров вместе с Петровым и оператором Владимиром Яковлевым (он снимал вторую серию) обошли и тщательно осмотрели съёмочную площадку. Потом совершили поездку на судоремонтный завод в город Херсон, где бригады плотников работали над воссозданием «петровской флотилии» — несколько десятков современных кораблей и парусников «загримировали» под военную эскадру XVIII века.

Съёмки без перерыва продолжались весь август. В середине сентября зной сменился небывалым в эту пору похолоданием, шквалистыми дождями.

Вторая серия «Петра I» вышла на экраны в 1939 году. С 7 марта «звуковой, художественный, исторический фильм» (так комментировала афиша) начал демонстрироваться сразу в девяти крупнейших ленинградских кинотеатрах.

Стало больше крупных планов царя и, что особенно важно, зазвучали прекрасные его монологи. Они сразу и навсегда вошли в концертный репертуар Симонова, неизменно завершаясь овациями зала.

Фильм «Пётр I» выдержал испытание временем. В 1965 году он был восстановлен на киностудии «Мосфильм».

«ДЕПУТАТ БАЛТИКИ»

«Ленфильм», 1937 г. Сценарий: Л. Любашевский, Л. Рахманов, А. Зархи, И. Хейфиц. Режиссёры А. Зархи и И. Хейфиц. Оператор М. Каплан. Художники Н. Суворов и В. Калягин. Композитор Н. Тимофеев. В ролях: Н. Черкасов, М. Домашева, Б. Ливанов, О. Жаков, А. Мельников.

В основу сценария «Депутата Балтики» легла биография К.А. Тимирязева — русского учёного, ставшего после революции депутатом Моссовета от рабочих-железнодорожников.

Инициатива создания фильма принадлежала руководителю студии Адриану Пиотровскому. Сценарий поручили молодому писателю Леониду Рахманову.

Далеко не сразу удалось решить кардинальный вопрос: делать ли сценарий о самом Тимирязеве или вывести на экране образ учёного, наделённый тимирязевскими чертами, но не связанный конкретно с фактами его биографии. Сценаристы и редакция студии предпочли второй вариант.

С образом Изборского, как долго назывался будущий профессор Полежаев, в советскую драматургию вошёл новый герой. Фамилия Изборский появилась не случайно. Так в одном из произведений В. Короленко именует своего учителя К.А. Тимирязева.

В сценарии было немало подробностей, взятых из биографии великого учёного. Первые слова, произносимые Изборским, — точные слова Тимирязева, которыми он начал в Лондонском Королевском обществе лекцию о «Космической роли растений».

Рахманов придал своему герою и другие черты Тимирязева. Оба они ботаники, члены многих академий мира, почётные члены научных обществ, награждены мантией Ньютона. Оба высокого роста, сухопары, подтянуты. У них похожие бородки, острый, колючий характер. Они ровесники.

Пиотровский познакомил со сценарием «Беспокойная старость» режиссёров Первой комсомольской бригады Александра Зархи и Иосифа Хейфица. После «Горячих денёчков» они собирались ставить фильм по роману Юрия Германа «Наши знакомые», но сценарий был забракован.

Сама возможность показать большого учёного привлекала режиссёров. Но смогут ли они, молодые люди, снять фильм о пожилом человеке, проникнуть в психологию своего героя? Пиотровский на это ответил: «По-моему, именно такое резкое возрастное несовпадение может придать фильму остроту, создать

„революционный взрыв“».

Зархи и Хейфиц от выбора темы и до начала съёмок работали абсолютно синхронно. Обычно либо сами писали сценарий, либо в соавторстве с кинодраматургом. И все проблемы, связанные с постановкой фильма решались ими настолько согласованно, что они в любой момент могли подменить друг друга.

Через некоторое время Рахманов представил студии второй вариант сценария. На заседании режиссёрской коллегии «Ленфильма», проходившей в мае 1936 года под председательством А. Пиотровского, этот вариант подвергли серьёзной критике. К работе над литературным сценарием активно подключились А. Зархи, И. Хейфиц и привлечённый студией драматург Д. Дэль (Леонид Любашевский).

В результате из сценария выпало всё то, что могло «размельчить» суровый пафос повествования. Ушло и камерное рахмановское название «Беспокойная старость», и фамилия профессора: Изборский. Появился Дмитрий Илларионович Полежаев.

Постепенно исчезали из сценария черты семейно-бытовой драмы. Дольше всех не сдавала позиций «молодая героиня» — дочь профессора Зоя с её несчастной любовью к доценту Воробьёву и сложным отношением к отцу. И всё же авторы не побоялись лишить фильм «интересности» и любовную линию убрали. Весь драматургический конфликт будущего фильма сосредоточился вокруг образа профессора Полежаева.

В подготовительном периоде все трудности отступали перед коренной проблемой: кому играть Полежаева? Пока шли поиски главного героя, проводился подбор актёров на другие роли. Тут всё было легче.

Когда встал вопрос о том, кто сыграет доцента Викентия Воробьёва, ассистента профессора Полежаева, взоры режиссёров обратились на Олега Жакова. Зархи и Хейфицу нравится этот молодой актёр со сдержанными, даже скупыми движениями, за которыми ощущалась недюжинная эмоциональная сила.

Роль матроса Куприянова досталась Александру Мельникову. Обаяние, тонкий юмор, свойственные этому артисту, должны были вызвать симпатии к суровому балтийскому моряку.

На роль студента-большевика Бочарова после сравнительно недолгих поисков был утверждён прославленный мхатовец Борис Ливанов. На роль Марии Александровны пригласили артистку Марию Домашеву из Ленинградского театра госдрамы.

Подготовительный период по картине близился к концу, а профессора Полежаева все ещё не было. И тут ассистенту режиссёра Михаилу Шапиро пришла в голову смелая мысль: а что

если Черкасов? Молод? Может помочь грим. Почему не попробовать?

Идея пригласить Черкасова на роль профессора Полежаева была, конечно, несколько рискованной. Его знали как талантливого молодого артиста комедийного плана.

Черкасов ознакомился со сценарием и почувствовал, что профессор Полежаев — как раз тот образ, который он искал.

Поначалу неотступное желание артиста сыграть роль Полежаева несколько озадачивало Зархи и Хейфица, потом они и сами загорелись этой идеей. А вокруг на студии посмеивались и предсказывали неудачу — мальчишество, авантюра!

Г. Козинцев, увидев Черкасова на экране, обратился к молодым режиссёрам: «У вас же получится не фильм, а гимназический спектакль. Для мам и пап. Гимназист нацепил на себя бородку, чтобы мама и кузины не узнали. Это же несерьёзно — гимназист в вате!»

Но молодых режиссёров поддерживала вера в Черкасова, подстёгивала жажда риска.

Первая проба состоялась в обычной комнате и всем принесла разочарование. Черкасов был похож на кого угодно, но только не на профессора Петербургского университета, каким представляли его себе постановщики фильма.

Вторая проба проходила уже на студии и была более удачной. Режиссёры решили провести ещё одну пробу.

Искусный художник-гримёр Антон Анджан сконструировал окончательный грим Черкасова. На столике перед зеркалом стоял снятый в три четверти портрет К.А. Тимирязева. Анджан уверенно брал усы, бороду, наклейки, ловко манипулировал ножницами и гребёнками. От парика пришлось отказаться, волосы артиста Анджан подкрасил, а у висков наложил серебристые пряди. Мягкие седины окружили широкий, выпуклый лоб Черкасова. Работа над внешним обликом Полежаева длилась около четырех часов.

Оператор Михаил Каплан вспоминал: «Когда мы через день пришли в „директорский“ зал и осветился экран — в первое мгновение мы как будто оцепенели: прямо на нас шаркающей походкой шёл высокий седовласый старец с живым проницательным взглядом, высоким лбом мыслителя и мальчишеской улыбкой. Мы услышали старческий голос с тем же черкасовским прононсом, в котором моментами прорывались высокие энергичные нотки — характерная особенность полежаевского голоса, найденная Черкасовым уже тогда и сохранившаяся на протяжении всей картины».

Казалось, что актёр знает о своём герое буквально все.

Съёмки «Депутата Балтики» шли последовательно, по ходу развития действия.

С первых же кадров фильма, предваряющих сцену обыска, зритель погружается в напряжённую тревожную атмосферу революционного Петрограда.

Насторожённая ночь. Безлюдно. Зорко всматривается в неверную тьму патруль красногвардейцев и матросов. Среди них Куприянов (Мельников), командир отряда.

Для первого кадра выбрали окраинную улицу с неказистыми домами и дощатым забором. Заказали пожарные машины — дождь, ветродуи (аэросани с пропеллером). И вдруг все отложилось. Отдел техники безопасности категорически запротестовал против условий этой съёмки. Под ледяным дождём здоровью артистов угрожала опасность. Лишь на следующий день, когда Жаков и Мельников официально заявили, что готовы сниматься при любой погоде, съёмка была разрешена.

Вслед за проходами патруля на экране появляется ночная очередь у продовольственного магазина. Для съёмки этих кадров выбрали перекрёсток в центре города на углу улицы Рубинштейна и Пролетарского переулка, нашли подходящую витрину, у которой и выстроилась очередь. И все покрывал моросящий, холодный осенний дождь — сложное сочетание водяных потоков из трех пожарных рукавов.

Продолжение эпизода — суд над грабителем хлебного склада — снимали следующей ночью. Шёл дождь. Раз пять-шесть в течение ночи, во время перестановки кадра Мельников и Жаков убегали на студию и, как были в одежде, бросались под горячий душ. Задубевшая материя бушлата, пальто, бескозырка оттаивали, становились мягче. Отогревшись, артисты опять выходили на холодный воздух. Мельников потом рассказывал, что к утру его непрестанно била мелкая дрожь. Но как только он оказывался перед объективом киноаппарата, все забывалось, и он вновь становился суровым и твёрдым матросом Куприяновым.

Съёмка окончилась в четвёртом часу ночи. С сознанием выполненного долга все отправились отсыпаться.

Легко представить себе состояние операторов, когда из лаборатории им сообщили, что негатив отснятого материала забракован… Электрические разряды на плёнке! Лёгкое свечение, мгновенно воздействующее на светочувствительную эмульсию. Пересъёмка неизбежна… Катастрофа!

Оператор Каплан договорился, что весь материал напечатают для контрольного просмотра на экране.

На следующий день состоялся просмотр первых кадров. Игра актёров и обстановка действия — почти физически ощутимые

мрак, дождь, ветер — режиссёров вполне удовлетворили. А посвечивание разрядов вперемежку со сверканием дождевых струй было никем не замечено, кроме, разумеется, операторов. И в таком виде, с электрическими разрядами, сцены прохода патруля и вошли в картину.

Первая встреча с профессором происходит в его рабочем кабинете. Высокие стеллажи с книгами, рукописи на столе, на стуле… Решительным шагом, не обращая внимания на взволнованную хозяйку дома, входит в кабинет матрос Куприянов, чтобы произвести обыск у «буржуя» и отобрать излишки продовольствия. Но профессор, оказывается, не трусит, а наоборот. И он вовсе не «буржуи» Начинается взаимопонимание будущих друзей. В этом взаимопонимании, в разведке «боем» матрос оказывается побеждённым. У него рождается уважение к науке, с представителем которой он столкнулся впервые.

Хейфиц и Зархи во время съёмок заботились о том, чтобы не было отклонений от сложившегося замысла. Перед каждой съёмкой актёрам читали записи из журнала репетиций. Вся техническая работа — установка мизансцены, съёмочной аппаратуры, света — проводилась с дублёрами, чтобы не утомлять перед съёмкой актёров.

Продуманность фильма, чёткая организованность, точное ощущение замысла позволили снять фильм в небывало короткие сроки — за пять месяцев, с августа по декабрь 1936 года.

Авторы фильма отказались от упрощения в показе перехода интеллигенции на сторону революционного народа. Студенты устраивают обструкцию профессору. Набор его книги — труда всей жизни — рассыпается, а рукопись похищается. В день своего рождения Полежаев оказывается одиноким.

Рядом с Полежаевым авторы ставят двух человек — ограниченного, злого, мелочного доцента Воробьёва и большевика Бочарова. За Полежаева идёт борьба. Но Полежаев сам делает выбор, шагнув из кабинета на боевой корабль, а потом на трибуну Таврического дворца — уже как депутат Петроградского Совета от моряков Балтфлота.

Точная копия зала заседаний Таврического дворца была построена в белом ателье «Ленфильма», в бывшем главном зале фешенебельного варьете «Аквариум».

Полежаев начинает свою речь с неожиданного обращения. «Господа!» — провозглашает он довольно твёрдо. Потом, в монтаже, режиссёры дадут лёгкий шумок, прокатившийся по рядам зала, такого обращения никто не ожидал. Или профессор ошибся? Но Дмитрий Илларионович после секундной паузы продолжает с воодушевлением: «Нет, я не оговорился! Я говорю

вам — господа! Рабочим и работницам, вам — крестьянам и крестьянкам, вам — красным солдатам и славным морякам!»

Голос оратора звучит уверенно и сильно: «Вы — хозяева и подлинные господа на шестой части мира… Приветствую вас от лица науки, обязанной думать о вашем настоящем и о вашем будущем счастье!..»

Больше полутора месяцев прожил Черкасов в трехкомнатной квартире профессора Полежаева в съёмочном павильоне «Ленфильма» на Кировском проспекте. Когда съёмки закончились и плотники начали разбирать «полежаевскую» декорацию и строить на её месте новую, уже для другого фильма, у Черкасова появилось щемящее чувство расставания с родным домом.

1 января 1937 года «Депутат Балтики» был показан в Ленинградском Доме кино, а спустя немного времени в Московском. И в обоих залах зрители стоя аплодировали заключительной речи Полежаева в Петросовете. Это был огромный успех.

В марте фильм вышел на экраны страны. Равнодушных не было. В адрес съёмочной группы начали приходить письма и телеграммы со всех концов страны. «Зрители Донбасса восхищены фильмом „Депутат Балтики“», — писали шахтёры. «Полежаев — образ, могущий стать идеалом для любого советского интеллигента», — выражал мнение учёных профессор В. Квасников.

Работа всей съёмочной группы оценивалась чрезвычайно высоко, но, пожалуй, самый большой успех выпал на долю Черкасова. «Это был гениальный актёр, — говорит Зархи. — Он до такой степени вживался в образ, проникал в характер своего героя, что после команды „Мотор!“ я буквально физически ощущал, как на него накатывали десятки прожитых лет. Это выражалось в каждом жесте, даже в движении его пальцев. Когда коллеги не пришли на именины к Полежаеву, на душе у него очень тяжело. Чтобы не расстраивать жену, он заходит в свой кабинет. Видит штатив с пробирками, в которых у него идёт опыт. Он берет одну пробирку, смотрит. И этот простой жест говорил о многом. В нём были и человеческое горе, и профессиональный автоматизм учёного. Все это показывал Черкасов».

Актёру пошли письма с просьбами, предложениями, раздумьями о том, как сделать жизнь лучше. К нему обращались как к депутату. Черкасов был удостоен звания заслуженного артиста РСФСР.

В 1937 году фильм был показан на Международной выставке в Париже и был удостоен высшей награды — «Гран-при».

«БЕСПРИДАННИЦА»

«Рот-Фронт», 1937 г. Сценарий Я. Протазанова и В. Швейцера. Режиссёр Я. Протазанов. Оператор М. Магидсон. Художники А. Арапов и С. Кузнецов. Композитор Д. Блок. В ролях: О. Пыжова, Н. Алисова, А. Кторов, В. Попов, М. Климов, Б. Тенин, В. Балихин, В. Рыжова.

Режиссёр Яков Протазанов умел делать свои фильмы увлекательными, темпераментными. В феврале 1935 года он получил от руководства студии два письма с предложением немедленно приступить к работе над сценарием «Бесприданница» совместно с В. Швейцером: «Наше решение дополнительно загрузить Вас такой большой работой, параллельно с Вашей работой над текущей картиной, объясняется тем значением, которое „Межрабпомфильм“ придаёт постановке „Бесприданница“ в текущем производственном году…»

Пьеса «Бесприданница» — с её остро поставленной социальной проблемой гибели человека в мире денег — была прекрасным материалом для Протазанова, чьи экранизации отличались большим вниманием к литературной основе фильма.

Протазанов и Швейцер буквально проанатомировали пьесу, «поверив алгеброй гармонию». Они не стали слепо следовать за текстом, и потому экранизация пьесы не стала просто спектаклем, снятым на плёнку. В фильме появились сцены, которых не было у Островского (венчание сестры Ларисы, похождения Робинзона, прекрасные пейзажи, натурные съёмки последних эпизодов гибели Ларисы и т.д.).

Ограничить себя одними сутками, на протяжении которых происходит действие пьесы, Протазанов не пожелал, ведь возможности, которыми он располагал, неизмеримо шире тех, которые были у любого театрального режиссёра и драматурга.

После неудачи фильма «О странностях любви» Якову Протазанову очень хотелось добиться успеха, а для этого необходимы смелость, точный расчёт, превосходные исполнители и надёжные сотрудники.

Первый из многочисленных партнёров, соавтор по сценарию Владимир Швейцер — старый опытный кинематографист, в содружестве с которым созданы «Марионетки» и звуковой вариант «Праздника святого Йоргена». Из группы «О странностях любви» пришёл ассистент Александр Роу. А вот оператора Протазанов пригласил совсем молодого. Талантливый Марк Магидсон делал тогда лишь первые шаги в искусстве. Ретушёр,

провинциальный фотограф, потом фотограф на студии и, наконец, кинооператор, поэтичный, вдохновенный художник.

Для Протазанова всегда главной фигурой в кино был актёр. Месяц — с 20 апреля по 20 мая 1935 года — Александр Артурович Роу занимался поисками и подбором актёров.

Роль Карандышева предложили Сергею Мартинсону, уже снимавшемуся у Протазанова в «Марионетках». Однако масштабы роли (по сравнению с пьесой она в фильме сильно сокращена) не понравились артисту и он от предложения отказался. Балихин же не побоялся «маленькой» роли и сыграл её с подлинным трагизмом.

Многие интересные театральные актёры были открыты для кино Протазановым, а многие молодые и неопытные актёры становились профессионалами в работе с этим режиссёром. В «Бесприданнице» актёрский ансамбль безупречен: А. Кторов (Паратов), Б. Тенин (Вожеватов), М. Климов (Кнуров), В. Рыжова (мать Карандышева), О. Пыжова (Огудалова), В. Балихин (Карандышев) и другие.

На роль Ларисы Протазанов решил пробовать студентку киноинститута Нину Алисову. Она снималась у него в фильме «О странностях любви». Режиссёр видел Ларису совсем юной девушкой, непосредственной, впечатлительной.

Кандидатура неопытной актрисы вызывала сомнения, а кое у кого и откровенный протест. Среди противников Протазанова оказался даже Швейцер. Но режиссёр не отступил: «Ручаюсь, что это будет первосортно!»

К Алисовой прикрепили педагогов по слову, танцу, пению. Протазанов требовал, чтобы она всё время находилась в состоянии, близком её образу. Стремясь создать у молодой актрисы как можно более полное, более глубокое внутреннее родство с героиней фильма, Протазанов направил Алисову в театр, на мхатовский спектакль «Воскресение» по Л. Толстому.

Можно было начинать съёмки. И вот тут-то заявил о себе оператор Марк Магидсон.

Декорация была уже построена, когда Магидсон, внимательно осмотрев павильон, решил провести съёмку с нижних точек. Для этого декорацию надо было поднять на метр-полтора над полом.

Дисциплина была в ту пору суровой. Молодого оператора вызвали к начальству и жёстко сказали: «Не будешь снимать — отстраним от картины!» Именно в этот момент вмешался Протазанов, принявший сторону Магидсона.

Декорацию перестроили. А после просмотра отснятого материала все вынуждены были признать правоту оператора.

Готовясь к съёмкам, Магидсон проводил много времени в картинных галереях, часами простаивал у полотен великих художников. В результате фильм приобрёл простор, в него органично вошли раздольные русские пейзажи. Оператор снял картину исключительно тонко и поэтично.

«Бесприданница» снималась в Кинешме и Калуге. Костроме и Плёсе, но перед тем как эти города были отобраны, «просмотрели» всю Волгу.

Островский назвал местом действия своей драмы город Бряхимов. Протазанов нашёл подобный город неподалёку от Щелыкова, усадьбы Островского. Летом 1935 года газета «Правда» сообщила: «На родине драматурга Островского в гор. Кинешме начались съёмки кинокартины „Бесприданница“ по одному из лучших произведений писателя (сценарий Я. Протазанова и В. Швейцера)».

Кинешма с любопытством наблюдала за приготовлениями. Плотники ремонтировали городскую лестницу, спускавшуюся с крутого берега к Волге. В саду будущего дома Огудаловой вкапывались берёзы. Протазанов отыскал себе «консультанта по быту» — владельца доисторического извозчичьего экипажа. Старик знал прошлое купеческой Волги, нравы своего города.

Оснастили и пароход, причём так ловко, что какой-то катер, команда которого не подозревала о съёмках, увидев «Святую Ольгу», погнался за ней, задавая беспокойные вопросы: «Куда держите курс? Что за белогвардейская публика?»

Готовились тщательно, деловито, собранно, но съёмки поначалу не ладились. Пятьдесят дней съёмочная группа просидела без солнца…

Рассказ о судьбе бесприданницы начинается в церкви во время свадьбы. Лариса Огудалова — среди гостей. Этой сцены нет у Островского. Из полутёмной переполненной людьми церкви Протазанов выводит своих героев на солнечную улицу. Лариса хочет сесть в экипаж, но ей преграждает дорогу весенний ручей. Девушка в нерешительности остановилась, боясь замочить туфельки. И в этот миг красавец Паратов сбрасывает со своих плеч дорогую шубу с роскошным бобровым воротником и кидает её прямо в воду. Мгновение. Пауза. И вот Лариса шагает по шубе…

Эпизод длится на экране считанные минуты. Снимали его две недели. Две недели продолжались беспрестанные волнения, а получится ли то, что нужно? Зимой нельзя было снимать — снег, естественно, не таял. Весной спряталось солнце. Его караулили с невероятным упорством. Возле церкви, где предстояло провести съёмки, наняли несколько квартир для членов съёмочной группы

и статистов. Все были наготове, но солнце все не показывалось, а снег стремительно таял.

Дирекция группы проявила незаурядные организационные способности. Были мобилизованы десятки грузовиков (по тем временам задача совсем не простая), и едва выглянуло солнце, снег привезли. Но… солнце снова скрылось, а снег… растаял. Решили снимать при электрическом свете — электролиния не выдержала нагрузки. Только после многократных попыток удалось наконец снять этот эпизод.

Алисова играла Ларису естественно и просто. Она женственна и изящна, в ней есть порывистость и страстность живого человека. Это натура незаурядная, но, впрочем, ничем не выдающаяся, обыкновенная женщина, которая кажется необыкновенной именно в силу извращённости чувств у всех остальных, кто уже не в состоянии думать ни о чём, кроме денег.

Роль Сергея Сергеевича Паратова сыграл старый партнёр и друг Протазанова Анатолий Кторов. «Арифметика вместо души», пожалуй, самое лаконичное определение сущности образа самого Паратова, данное сценаристом и режиссёром.

Когда «Святая Ольга» обгоняет паратовскую «Ласточку» и зритель затянут создателями фильма в азартную гонку, когда он жадно следит за тем, кто кого, — вступает в силу паратовский характер.

— Обогнать купчишку! Шуруй! Шуруй!

— Если бросай один полен, я сам бросался за борт! — с иностранным акцентом возражает высунувшийся из люка механик.

— Трус! — Паратов гневен и презрителен. — Иностранец… Голландец! Эх, арифметика вместо души!

Закончив съёмки, Протазанов сел за монтаж, о котором так интересно рассказала К. Блинова, режиссёр-монтажёр Студии имени Горького, работавшая с Яковом Александровичем над фильмом «Бесприданница».

Протазанов относился к монтажу очень ответственно, позволяя своей помощнице делать только самую черновую подготовку. Самостоятельность он дал ей позже, только после того, как внимательно пригляделся и определил для себя её возможности. Тут уже Ксении Васильевне стали поручаться отдельные сцены.

Н. Волков и О. Леонидов, авторы статьи «Бесприданница», опубликованной в первом издании сборника «Яков Протазанов», отмечали: «Киноязык Протазанова всегда отличался точностью и лаконичностью. В этом сказывалась кинематографическая дисциплина мастера, в совершенстве знавшего и чувствовавшего

ёмкость фильма. В ту пору, когда Протазанов ставил „Бесприданницу“, существовал определённый лимит метража для художественных фильмов — 2400 метров. „Бесприданница“ точно соответствовала этому метражу — 2392 метра… Эти 2392 метра получились не в результате работы над режиссёрским сценарием с секундомером в руках, а исключительно по ощущению длины каждого кадра и куска. С.М. Эйзенштейн не раз говорил о том, что завидует способности Протазанова монтировать по памяти…»

Успех «Бесприданницы» превзошёл все ожидания.

Хорошая работа всегда даёт удовлетворение художнику. Верный привычке не показывать публике своих эмоций, Протазанов в высшей степени сдержан. И только в одном письме, одному из самых близких ему людей — сыну Георгию, раскрывается глубокое удовлетворение мастера.

Да, это был успех. Последний раз он пришёл к Протазанову в такой полной мере.

«Бесприданница» совершала триумфальный путь к зрителю. Она демонстрировалась по всей стране. Добралась «Бесприданница» и до Парижа, где в 1937 году происходила Всемирная выставка. Домой картина вернулась с золотой медалью. Эту награду Яков Александрович отдал человеку, который, по его мнению, сделал для фильма больше, чем кто-либо другой, — оператору Марку Магидсону.

«АЛЕКСАНДР НЕВСКИЙ»

«Мосфильм», 1938 г. Сценарий П. Павленко и С. Эйзенштейна. Режиссёры С. Эйзенштейн и Д. Васильев. Оператор Э. Тиссэ. Художники И. Шпинель и Н. Соловьёв. Композитор С. Прокофьев. В ролях: Н. Черкасов, Н. Охлопков, А. Абрикосов, Д. Орлов, В. Новиков, Н. Арский, В. Массалитинова, В. Ивашева, А. Данилова, В. Ершов, С. Блинников, И. Лагутин, Н. Рогожин.

Киноэкран рассказывал о событиях далёкого прошлого.

…1242 год. Плачут женщины на Соборной площади Пскова. Перед железной шеренгой немецких рыцарей стоят на коленях связанные псковские воеводы. Из рук обезумевших от ужаса женщин вырывают кнехты детей, бросают в огонь. Страшной безликой стеной давят рыцари безоружную толпу. В дыму и пламени кричат люди, хрипят в предсмертных муках раненые…

«Читая летописи XIII века вперемежку с газетами сегодняшнего дня, — писал в декабре 1939 года режиссёр „Александра Невского“ Сергей Эйзенштейн, — теряешь ощущение разницы времени, ибо тот кровавый ужас, который в XIII веке сеяли рыцарские ордена завоевателей, почти не отличается от того, что делается сейчас в Европе…»

Надо заметить, что кинематографический вариант сценария отличается от первоначального литературного варианта. А среди вариантов названия картины были: «Ледовое побоище», «Господин Великий Новгород», «Русь».

По литературному варианту сценария Александр Невский, одержав победу над немецкими интервентами, отправлялся в Золотую Орду на поклон к хану с целью «отмаливать люд от беды», то есть добиться различных налоговых льгот для народа. Затем, возвращаясь на Русь, Александр Невский погибал в пути, испив воды из отравленного источника. Народ нёс на руках усопшего полководца, и это шествие как бы олицетворяло его легендарную посмертную славу. Потом, в качестве своего рода апофеоза, появлялось московское войско под знамёнами Дмитрия Донского, внука Александра Невского, который в победоносном сражении с Мамаем завершал историческую миссию освобождения Руси от татарского ига.

В фильме не показаны ни трагический конец жизни Александра Невского, ни последующий апофеоз, не имеющий отношения к его славному подвигу.

Любопытно, что в некоторых эпизодах первоначально показывалась жена Александра Невского, при монтаже все эти

сцены были убраны.

Действие фильма охватывает события, происходящие в течение одного года. Эйзенштейн поместил в центр Александра Невского, по бокам расположив двух витязей — удалого Василия Буслаева и мудрого Гаврилу Олексича. Надо было выделить героев из новгородского сопротивления — появился кольчужник-патриот Игнат, который раздаёт армии сделанные и заново скованные кольчуги, а себе оставляет самую короткую, ту, которую никто не взял. Игнату противопоставлен предатель Твердила. Есть в фильме и любовная интрига, где спорят между собой два благородных соперника, два красавца богатыря, и тот, кому не досталась новгородка Ольга, вовремя награждён рукой Василисы-воительницы.

Картина завершается полным торжеством Александра Невского как народного героя, его величанием, славой. Князь произносит величавую фразу: «А кто с мечом к нам войдёт — от меча и погибнет! На том стоит и стоять будет Русская земля!..»

Став свидетелями ратных подвигов полководца, зрители расставались с ним в момент его высшего торжества.

На роль Александра Невского был приглашён Николай Черкасов. Эйзенштейн был убеждён, что именно он и никто другой должен играть полководца. Ведь с несомненным талантом и профессиональным мастерством Черкасова так чудесно сочетались его физические данные: огромный рост — «паче иных человек», сильный низкий голос — «акы труба в народе» — древний летописец остался бы доволен…

Однако Черкасов считал себя острохарактерным актёром и сомневался, что сможет сыграть роль мужественного легендарного человека в должном ключе.

Сомнения и колебания Черкасова усилились, когда он ранней весной 1938 года впервые встретился с режиссёром и тот рассказал ему о замысле фильма и о главном его герое.

«Образ Александра Невского должен быть светлым, сильным и суровым! — подчеркнул Эйзенштейн. — Невский одержим одной идеей о мощи и независимости родины, он горит этой идеей и потому побеждает».

Первые пробы оказались малоудачными. Внешний облик Александра Невского долго не давался Черкасову. Наконец он был найден и определён, — и, надо сказать, при ближайшей помощи Эйзенштейна. Режиссёр удивлял своим вниманием к второстепенным, казалось бы, мелочам, которые затем, при съёмках крупным планом, приобретали большое значение. Эйзенштейн достал в Эрмитаже подлинное вооружение XIII века и внимательно следил за изготовлением доспехов Невского.

В начале июня 1938 года съёмочная группа «Александра Невского» прибыла в Переславль-Залесский, тихий маленький городок на берегу Плещеева озера. Все здесь дышало историей. Когда-то, после ссоры с новгородцами, в Переславле жил великий князь Александр Ярославич. Сюда являлись выбранные новгородским вече послы, чтобы снова звать Александра на княжение. Отсюда начинался его путь к великой битве.

Ледовое побоище — разгром закованных в латы ливонских рыцарей на льду Чудского озера — стала одной из лучших батальных сцен мирового кино. Эта кровавая сеча, обрисованная во всех подробностях её перипетий, предстаёт народной баталией, ибо в ней судьбы родины решают ополченцы, поднявшиеся на её защиту, оживает бессмертный дух народного патриотизма.

Сергей Михайлович говорил, что для кино в костюме самое важное — это головной убор, потому что в крупном плане головной убор занимает треть плана и все характеризует. Рыцарские шапки имели разные навершия: перья, гребни, звериные головы. Эйзенштейн дал навершие в виде поднятой пятерни, и когда тевтон снимал шлем и поднимал его на руку, то получалось фашистское приветствие.

Производственные обстоятельства складывались так, что съёмки на натуре (предположительно — на озере Ильмень) нужно было бы перенести на следующий год или снять зиму летом.

Нелегко было устроить во дворе киностудии морозную зиму в жарком июле. На Потылихе, около киностудии «Мосфильм», большое поле было заасфальтировано, засыпано опилками, нафталином и солью, залито жидким мелом и стеклом. Большие льдины готовились в декорационных мастерских. Из фанеры сколачивали ящики неправильной формы, красили их в белый цвет и пускали в небольшой пруд, заменявший на съёмках Чудское озеро.

Но шубы и тулупы воинов были настоящие — на меху. Латы и шлемы рыцарей и русских военачальников — металлические. Один из артистов обжёгся, схватившись за свои доспехи голой рукой. А шлемы так накалялись на солнце, что на лбу оставались красные полосы, как от ожога…

Во время небольших перерывов участники съёмок отдыхали прямо тут же, на берегу пруда, изображавшего Чудское озеро. Все смешивалось: «русские ратники», «кнехты», «псы-рыцари» в рогатых касках с эмблемами, напоминавшими фашистские знаки. Черкасов в боевых доспехах Невского сидел рядом с Эйзенштейном. Артисту поправляли грим. Во время съёмок пот заливал лицо, грим не выдерживал.

На этой картине Эйзенштейн подружился с великим композитором Сергеем Прокофьевым. Режиссёр был увлечён проблемой синтеза музыки и пластики. В «Александре Невском» эта задача была решена, фильм без музыки проиграл бы. «Эмоциональная „музыка изображения“ и пейзажа, та „неравнодушная природа“, которой мы добиваемся на протяжении всей нашей работы, — писал С. Эйзенштейн, — здесь естественно слилась в единую гармонию с теми исключительно пластическими элементами, которыми блещет глубокоэмоциональная музыка Сергея Прокофьева». Впрочем, популярная сюита «Александр Невский», написанная Прокофьевым на основе музыки к фильму, вошла в репертуар симфонических концертов и прекрасно исполняется отдельно.

В ноябре 1938 года «Александр Невский» был показан на общественном просмотре в Московском Доме кино, а в первых числах декабря обошёл экраны страны.

Интерес к фильму был огромен. 24 декабря 1938 года под заголовком «Загадка Невского» Эйзенштейн записывает: «Упорство, с которым идут по два-три раза даже те, кто с первого раза недоволен…»

Зритель картину принял. В прессе появилось более ста восторженных рецензий.

Фигуры главных действующих лиц — Невского (Н. Черкасов), Васьки Буслаева (Н. Охлопков), Гаврилы Олексича (А. Абрикосов). Амелфы Тимофеевны (В. Массалитинова), кольчужника (Д. Орлов) — даны режиссёром крупным планом, былинно. Актёры сыграли свои роли в соответствии с общим замыслом и стилем картины.

«ВОЛГА-ВОЛГА»

«Мосфильм», 1938 г. Сценарий М. Вольпина, Н. Эрдмана, Г. Александрова. Режиссёр Г. Александров. Оператор Б. Петров. Художник Г. Гривцов. Композитор И. Дунаевский. В ролях: Л. Орлова, И. Ильинский, П. Оленев, В. Володин, А. Тутышкин, С. Антимонов, М. Миронова, Н. Кондратьев, А. Долинин, В. Санаев, И. Чувелев, Толя Шалаев.

В 1938 году на экраны страны вышла третья комедия Александрова «Волга-Волга». На этот раз сатирическая. Посвящена она самодеятельному искусству. Маленький городок на Волге полон народных талантов. Но бюрократ Бывалов делает всё возможное, чтобы помешать развитию молодых талантов.

«В то время появился лозунг биться за самодеятельность, — вспоминал Александров. — Самодеятельному творчеству масс уделялось большое внимание. А многие не понимали его значения как формы общественной деятельности, как одного из путей направления энергии и инициативы народа в творческое русло. Главным препятствием на пути самодеятельности, как указывалось, был бюрократизм».

Большая часть съёмок происходила на натуре. Из Московского речного порта вышла целая флотилия. На небольшом пароходе «Памяти Кирова» были размещены участники экспедиции. Буксир вёл игровой пароход «Севрюгу» и игровую баржу. Из Южного порта группа поплыла по Москве-реке и Оке к Горькому (ныне Нижний Новгород), где и начались съёмки.

Затем пошли на Каму, где около Сарапула прошли съёмки ряда объектов. Следующий комплекс съёмок находился близ Перми. Здесь на плотах съёмочная группа поднялась в верховья реки Чусовой. Затем группа направилась вниз по Каме и по дороге, опять главным образом у Сарапула, доснимали ряд сцен, выплыли на Волгу и у Жигулей закончили экспедиционную часть съёмок.

В октябре—ноябре Александров уже на Московском море и канале Москва — Волга успел захватить последнее солнце и доснять всю нужную ему натуру.

…В Мелководске что ни находка, то самоцвет. И водовоз дядя Кузя, распевающий свои ставшие знаменитыми куплеты о пользе воды, и квартет поваров, играющих на кастрюльках, ложках, шумовках, и официант, сервирующий обед оперными ариями, и милиционер со своим колоратурным свистком — все это весело,

смешно, наполнено озорной музыкальной эксцентрикой.

Бывалов раскрывается сразу, в нескольких репликах, обращённых к посетителям и секретарше, которую блистательно играла молодая Мария Миронова.

Как антитеза Бывалову в комедии выведен привлекательный образ девушки-письмоносицы Дуни Петровой, по прозвищу Стрелка. Певунья, заводила, выдумщица, она становится душой фильма.

Вначале действие ведёт одна Стрелка. Пока Бывалов сокрушительно деловой походкой следует с берега Волги к себе в кабинет, она доказывает ему, что в их городе Мелководске множество талантов. Она рассказывает Бывалову, что некая Симка замечательно поёт арию Татьяны, и сама поёт эту арию; она втолковывает Бывалову, что некий Мишка отлично читает стихи, и сама читает отрывок из «Демона»; она убеждает Бывалова в том, что некий Гришка отлично пляшет, и тут же проделывает несколько неотразимых колен лезгинки.

Любовь Орлова в этой роли пленяет и блеском исполнения музыкальных номеров, и драматическим талантом. «Это моё режиссёрское счастье, что в фильме „Волга-Волга“ снималась Любовь Орлова, которая могла делать все, — отмечал Александров. — В фильме она превосходно поёт, пляшет, читает, но при всём при том остаётся письмоносицей Стрелкой — милой, простодушной Дуней Петровой, которая самозабвенно влюблена в искусство и непоколебимо уверена в творческих силах своих друзей. В роли Стрелки Любовь Орлова раскрыла замечательное качество своего дарования — умение сочесть эксцентрически комедийный внешний рисунок роли с подлинным лирическим чувством, с правдой человеческих переживаний».

Когда Бывалов смекнул, что из самодеятельности можно извлечь личную пользу, начинается второй тур комедийного действия — путешествие по реке в Москву на олимпиаду. Из этого путешествия, из соревнования снаряжённого Бываловым допотопного пароходика «Севрюга» и парусника «Лесоруб», на котором едет Стрелка со своими друзьями, — постановщик извлёк максимум комедийных эффектов. Готовая развалиться «Севрюга» послужила поводом множеству весёлых шуток.

Финал, завершающий историю сочинённой Стрелкой песни о Волге, когда её разлетевшиеся во все стороны ноты подхватили оркестры капеллы, хоры, подхватил весь народ, звучит своеобразным гимном народным талантам.

«Волга-Волга» полна оптимизма. Композитор Исаак Дунаевский и поэт Лебедев-Кумач написали прекрасные песни. Кроме впечатляющих ансамблей и хоров, передающих общую

народную атмосферу действия, в фильм включено много сольных музыкальных партий.

Игорь Ильинский играет роль бюрократа с такой хлёсткой сатирической силой, что образ Бывалова стал нарицательным. Конечно, хороши сами по себе реплики, которые сочинили для Бывалова сценаристы Н. Эрдман и М. Вольпин. Это же совершенные образцы канцелярского стиля: «Я не могу заниматься каждой балалайкой в отдельности», «Владея музыкальной культурой и лично зная товарища Шульберта», «Очистите палубу!», «Прекратите безобразие!» Но слова можно по-разному произнести, подать. Ильинский вошёл в образ Бывалова всем существом, если можно так выразиться, слился с ним.

Говорят, что искусство смешить — снайперское искусство. Здесь всё зависит от пресловутого «чуть-чуть», особенно — от ритмической точности. Александров отмечал, как точно чувствовал ритм комедии Игорь Ильинский. Во время съёмок «Волги-Волги» произошёл такой случай. Бывалов на пароходе «Севрюга» кричит через «говорок» в машинное отделение: «Наддай пару!» И сразу же после его приказания из переговорной трубки появляются клубы пара, ударяя Бывалову в лицо. Эту сцену снимали несколько раз. Тот, кто пускал пар, не понимал ритма комедии и не мог пустить его в нужный момент. Пробовали считать. На счёт «раз, два, три» после команды Бывалова пар вылетал стишком поздно. На счёт «раз, два» — тоже поздно. На счёт «раз» — рано… Тогда Ильинский, чтобы заполнить паузу и не потерять ритм, стал топать ногой, подавая знак для пускания пара. Успех этого трюка решала какая-то доля секунды.

В картине «Волга-Волга» есть ещё один эпизод, когда всё зависело от «чуть-чуть». Стрелка, услышав от Алёши признание в любви, погружается в воду. Они в этот момент плывут по Химкинскому водохранилищу, и на вопрос Алёши: «Что с тобой?» — Стрелка говорит, как бы теряя сознание: «Воды…» Александров считал этот крошечный эпизод наиболее удачным во всём фильме: «Он всегда вызывает точную и дружную реакцию смеха у зрителей. Эта сцена была придумана для фильма „Весёлые ребята“. Исполняла её та же Орлова, но с другим партнёром. Там эти кадры не вызывали смеха, и их пришлось вырезать. Интересно отметить, что в данном случае эффект произнесения слова „воды“ зависел от правильно заданного вопроса. Добиться точного соблюдения ритма в переходе от слов к действию было непросто. Актриса „теряла сознание“ то слишком быстро, то тянула. И было не смешно»…

На Химкинском водохранилище снимали в середине ноября. Вода была студёная — уже льдинки плавали у берега, а Бывалов бросался в воду следом за физкультурницей, в надежде, что это — Дуня Петрова. Прыгать приходилось с верхней палубы комфортабельного теплохода — метров с восьми, в костюме, в кепке, с портфелем… Когда Ильинский прыгнул первый раз, его выташили из воды, растёрли, переодели в сухое платье, дали кофе и рюмку коньяку.

«Всё было хорошо, за исключением „пустяка“: заело плёнку, и я боялся сказать, что нужно прыгать второй раз… — пишет Александров. — Однако делать нечего — я сказал: „Игорь Владимирович, вы замечательно прыгнули. Но вот если прыгнуть и в это время ещё болтать ногами, как будто вы идёте по воздуху, будет гораздо смешнее“. Расчёт оказался верным: Ильинский „загорелся“, крикнул: „Давайте!“ — и побежал прыгать опять.

Но злоключения на этом не кончились: мимо проходил какой-то пароход, в момент прыжка «Севрюгу», с которой мы снимали, качнуло волной, аппарат приподнялся, и Бывалов не попал в кадр. Его опять вытащили, растёрли, переодели в сухое. Опять дали кофе и рюмку коньяку… И пока он согревался, мне надо было ещё что-то придумать… Я подсел к нему и сказал: «Знаете, это было уже хорошо. Но слишком часто вы болтали ногами. Надо реже…» Он снова крикнул: «Давайте!» — и побежал прыгать опять. В общем, только на седьмой раз всё обошлось благополучно, и Игорь Владимирович, замёрзший, продрогший, выполнил свою героическую работу».

«Волга-Волга» была отснята и смонтирована в короткие сроки. Но её выпуску на экраны предшествовали долгие споры.

Немало нареканий вызвала музыкальная драматургия фильма. В газете «Кино» за 17 апреля 1938 года, в рецензии на «Волгу» А. Корчагин писал о «надуманном, раздутом конфликте сторонников классической и народной музыки».

Рецензия Дм. Михайлова на фильм многозначительно озаглавлена: «Куда же девался Шуберт?» («Кино», 23 апреля 1938 года). В ней автор говорил о «наивной, искусственной, нелепой» борьбе в картине почитателей «профессиональной» и «самодеятельной» музыки.

Александров был вынужден вступить в полемику: «Суровые гонения выдержал я по поводу „неуважительного отношения к классической музыке“. Но тут просто у товарищей, как говорится, обнаружился явный недостаток чувства юмора. Бывалов в пику письмоносице Стрелке предпочитает классическую музыку. Но он оценивает музыкальный момент ниже момента своего руководства, да к тому же он, Бывалов, „лично знаком с

товарищем Шульбертом“. Казалось бы, чего тут не понять? Бывалов способен опошлить, скомпрометировать все, к чему прикоснётся. В данном случае жертва — классическая музыка. Но, боже, сколько было их, непонимающих!»

Несмотря на все критические суждения, фильм перед опубликованием лауреатов Государственной премии был совершенно неожиданно включён в этот почётный список и удостоен премии первой степени. Фильм «Волга-Волга» очень понравился И.В. Сталину. Позже он сказал Александрову при вручении ордена Ленина: «Это тебе за смелость. У меня такой же».

Тон критических статей изменился: «Фильм удался. Получилось весёлое, смешное, жизнерадостное произведение».

На приёме в Георгиевском зале в честь участников декады украинского искусства И.В. Сталин пригласил группу видных деятелей культуры в свой просмотровый зал. Там были Немирович-Данченко, Москвин, Качалов, Корнейчук и многие другие видные деятели искусства. Сталин не первый раз смотрел «Волгу-Волгу». Он посадил Григория Александрова рядом с собой. По ходу фильма Сталин, делясь своим знанием комедии, своими чувствами, полушёпотом сообщал: «Сейчас Бывалов скажет: „Примите от этих граждан брак и выдайте им другой“». Произнося это, он смеялся, увлечённый игрой Ильинского. Он знал наизусть все смешные реплики кинокомедии.

Когда Сталину представили Игоря Ильинского, он попшутил: «Здравствуйте, гражданин Бывалов. Вы бюрократ, и я бюрократ, мы поймём друг друга. Пойдёмте побеседуем».

С фильмом связан и такой занятный эпизод. В 1942 году в Москву прилетел помощник американского президента Гопкинс. Сталин пригласил его с послом США Гарриманом посмотреть «Волгу-Волгу». Гости от души смеялись, и Сталин как бы в знак своего особого расположения передал с Гопкинсом экземпляр фильма президенту США Рузвельту.

Президент посмотрел «Волгу-Волгу» и не понял, почему Сталин прислал ему именно эту картину. Он попросил перевести слова песен. Может быть, разгадка там? Посмотрели фильм ещё раз.

Когда прозвучала песня, посвящённая пароходу «Севрюга»:

Америка России подарила пароход,
С носа пар, колеса сзади…
И ужасно, и ужасно,
И ужасно тихий ход, —

Рузвельт воскликнул: «Вот теперь понятно! Сталин упрекает нас за тихий ход, за то, что мы до сих пор не открыли второй фронт».

«ДЕТСТВО ГОРЬКОГО»

«Союздетфильм», 1938 г. Сценарий И. Груздева и М. Донского. Режиссёр М. Донской. Оператор П. Ермолов. Художник Н. Степанов. Композитор Л. Шварц. В ролях: Алёша Лярский, В. Массалитинова, М. Трояновский, Е. Алексеева, В. Новиков, Д. Сагал, А. Жуков, С. Тихонравов, К. Зюбко и др.

Имя Марка Донского было известно кинозрителям с середины 1920-х годов. Начав помощником режиссёров, он затем ставит совместно с М. Авербахом и В. Легошиным ряд картин. Его жизненный опыт юриста, его увлечение спортом, позволявшее постоянно держать связь с молодёжью, — все давало основание думать, что Донской станет в кино певцом так называемой молодёжной темы. Но вот в 1938 году на экраны выходит его фильм «Детство Горького», и зрители узнали иного Донского — искусного бытописателя дореволюционной России, непревзойдённого экранизатора классической прозы Максима Горького.

«Когда я задумал кинотрилогию по повестям Горького, всё то, что в них описано, уже было далёким прошлым. Но образы этих гениальных произведений не потеряли своей силы и значения. С огромным волнением, преодолевая смущение, обратился я к великому художнику и мыслителю и поделился с ним своими замыслами. На всю жизнь запомнил ответ Горького: „Нехорошо воздвигать человеку памятник при жизни!“»

И всё-таки свою мечту поставить фильм о Горьком Донской не оставлял. Однако несмотря на успех «Песни о счастье», молодому режиссёру боялись доверить столь сложную и ответственную постановку. Ещё задолго до начала работы над фильмом появились две статьи, авторы которых утверждали, что успех его предыдущих картин случаен.

Шесть лет Донской готовился к съёмкам трилогии о Горьком. Вынашивал тему, идею произведения, характеры. В произведениях любимого писателя искал он ответы на мучившие общество вопросы. Сами съёмки заняли немного времени.

Горький умер в июне 1936 года, а фильм о нём — «Детство» — вышел на экран два года спустя.

Первыми зрителями и судьями «Детства» были родные автора повести, а также писатели Александр Фадеев и Михаил Кольцов. В оценке фильма принимали также участие многие биографы Горького и специалисты-литературоведы.

Михаил Кольцов писал: «От начала и до последнего кадра вас

не покидает атмосфера Нижнего Новгорода, пристаней, волжского говора, природы, вещей, людей, жестов, интонаций, песен. Ничего ложного, нарочитого, подчёркнуто архаического. Ни одной фальшивой ноты!»

Окрылённый большим успехом «Детства», Донской на следующий год выпускает фильм «В людях», а ещё через год — «Мои университеты», воссоздав таким образом на экране горьковскую автобиографическую трилогию.

Экранизация Донского стала известна за рубежом только после войны, и несмотря на то, что прошло без малого два десятилетия со дня её рождения, трилогия была признана выдающимся произведением искусства кино, а её автор был удостоен в Англии в 1954 году почётной премии Ричарда Уинингтона.

Трилогия Донского монолитна по замыслу. Режиссёр последовательно решает биографию Алексея Пешкова как жизнь типичного народного самородка, как одного из многих. «В творчестве Алексея Максимовича меня всегда волновала трагическая тема загубленных, нераскрывшихся талантов — людей из народа», — говорил Донской.

В каждом фильме перед нами предстаёт галерея колоритных реалистических образов. Однако, сравнивая три части целого, нельзя не отметить особенной свежести первого фильма — «Детства Горького» — особенной удачи здесь и актёров, и режиссёров, и оператора П. Ермолова.

В «Детстве» Донской очень удачно передаёт так свойственное Горькому сочетание суровой жизненной правды и возвышенной романтики. Школьник Алёша Лярский очень скромно, сдержанно (Алёша Пешков был озорнее, строптивее) играет свою, по сценарию центральную роль.

Вместе с Алёшей зритель входит в большую семью Кашириных. Зритель открывает противоречивость и человеческую сложность членов этой семьи. Вот дед Каширин (М. Трояновский). Злой и озлобленный старик неудачник, скупец, самодур, тиран семьи, истязатель бабушки и маленького Алексея — Каширин при этом не лишён человеческих черт, где-то в глубине души он хранит сердечную теплоту и доброту. Таким сложным, многогранным и противоречивым предстаёт в «Детстве» характер каждого действующего лица.

В фильме много актёрских удач. Помимо М. Трояновского необходимо отметить Д. Сагала, создавшего поэтический образ Цыганка, Е. Алексееву (Варвара), В. Новикова (Яков), А. Жукова (Михаил), К. Зюбко (Григорий) — все с одинаковым увлечением и подъёмом, с большой теплотой и человечностью играют свои

роли.

Особенный интерес вызывает исполнение роли бабушки Акулины Ивановны актрисой Малого театра Варварой Массалитиновой. Писатель Михаил Кольцов отмечал: «Созданный ею образ бабушки глубоко волнует, он потрясает яркостью какого-то внутреннего света. Именно такой всегда виделась бабушка из горьковского „Детства“ — простой, многострадальной и в то же время внутренне светлой, мудрой своей кристально чистой, как полевой родник, народной мудростью».

В 1928 году Варвара Массалитинова встречалась с Горьким в Москве, когда он вернулся из Италии. Она спросила писателя: «Как вы отнесётесь к тому, если я попытаюсь сыграть в кино роль бабушки из вашего „Детства“?» Алексей Максимович сначала промолчал. Но во время разговора о мировом литературе и театре, который он вёл с окружающими, Горький всё время поглядывал на актрису, словно взвешивая все «за» и «против». И только когда Массалитинова поднялась, чтобы уйти, он лаконично ответил: «Подходите!» Блеснула его обаятельная из-под усов улыбка, прибавил: «Только нос подтяните».

Летом 1937 года к Массалитиновой обратились из Союздетфильма с предложением сыграть бабушку. На вопрос, почему постановка картины всё время откладывалась (с момента свидания с Горьким прошло девять лет), актриса получила неожиданный ответ. Оказывается, образ Кабанихи, сыгранный Массалитиновой в кино («Гроза»), по мнению кинопроизводственников, не позволял пригласить её на прямо противоположную роль.

Массалитинова даже не сыграла, а прожила на экране жизнь Акулины Ивановны. Многие черты она взяла от своей бабушки, прежде всего великое человеколюбие и полную освобожденность от религиозности. Другой образ, помогший актрисе, — образ няни Пушкина Арины Родионовны.

Во всех трех фильмах использованы мотивы разных горьковских произведений. В фильме «Детство» введён эпизод из рассказа Горького «Страсти-мордасти». Герой этого рассказа — маленький калека, обречённый жить и умереть в затхлом подвале, — мечтает о «чистом поле», о том, чего он никогда не видел, о чём знает только из сказок и что представляется ему прекрасным. Он просит достать тележку и вывезти его в «чисто поле». В рассказе мечта мальчика не сбывается.

Но режиссёру захотелось, чтобы она сбылась. В его фильме Алёша Пешков с друзьями вывозят мальчика в поле, на широкий простор. Писатель А. Фадеев сказал об этом эпизоде: «Донской реализовал мечту не только больного мальчика, но и самого

Горького».

Трилогия Марка Донского были произведением уникальным в кинематографе 1930-х годов. Пожалуй, ни в одном другом фильме экран не поднимался до такой жестокой беспощадной правды изображения русской дореволюционной жизни. Дореволюционная история России предстала в обыденном течении времени: не герои исторических фильмов, не полководцы, былинные молодцы и благостные старцы, а реальные люди — околоточные, студенты, босяки, мастеровые, дворники, прачки — заселили экран.

Донского упрекали в натурализме, но «правда выше жалости»; он показал все так, как это было написано Горьким, и мера этой правды была необычной для экрана 1930-годов.

Фильм «Детство Горького», как и вся трилогия, вошёл в золотой фонд мирового реалистического киноискусства.

«ТРИЛОГИЯ О МАКСИМЕ»

«Ленфильм», «Юность Максима» («ЮМ»), 1935 г., «Возвращение Максима» («ВМ»), 1937 г., «Выборгская сторона» («ВС»), 1939 г. Авторы сценария и режиссёры Г. Козинцев и Л. Трауберг. Сценарий «ВМ» — Г. Козинцева, Л. Славина, Л. Трауберга. Оператор А. Москвин, «ВМ» — А. Москвин и Г. Филатов. Художник «ЮМ» и «ВМ» Е. Еней, «ВС» — В. Власов. Композитор Д. Шостакович. В ролях: Б. Чирков, В. Кибардина, М. Тарханов, С. Каюков, А. Кулаков, А. Кузнецов, М. Жаров, А. Чистяков, В. Ванин, Ю. Толубеев, А. Бонди, В. Меркурьев, Н. Крючков, М. Штраух, Н. Ужвий, Л. Любашевский, Д. Дудников, М. Геловани, Б. Жуковский и др.

В 1933 году журнал «Советское кино» опубликовал отрывки из сценария Г. Козинцева и Л. Трауберга «Большевик». Это была история русского большевика, прошедшего путь от весёлого рабочего паренька с Нарвской заставы до профессионального революционера, одного из первых советских министров. Для авторов — молодых, но пользовавшихся шумной известностью художников, организаторов Фабрики эксцентрического актёра (ФЭКС), — новая работа означала крутой перелом в их творчестве. После стилизаторских фильмов — «Шинель», «С.В.Д.», «Новый Вавилон» — они обращались к реалистическому методу.

Козинцев вспоминал: «Толчком к образованию замысла было знакомство с одним из новых руководителей кинодела.[2] Это был уже немолодой человек, ходивший в тёплом не по сезону пальто, несуразно нахлобученной шапке и галошах. Что-то глубоко прозаическое и обыденное было во всём облике этого умного, много знавшего человека, в полной мере одарённого чувством юмора. Со спокойной иронией он разбирался во всех наших киноделах. Как-то зашла речь об историко-революционных фильмах. Наш собеседник в своей обычной, несколько шутливой форме припомнил для сопоставления с одним из фильмов случай из своего прошлого, за ним другой…»

Козинцева и Трауберга поразил контраст негероической внешности и его легендарной биографии. Они решили попробовать создать такого героя.

В «Большевике» («Юности Максима») участвовали три друга. Максим был сначала задуман как «тощий парень с умными глазами, с острым носом, с упрямой копной волос». И играть этого тощего Максима должен был Эраст Гарин.

Артиста Театра юного зрителя Бориса Чиркова пригласили на роль рабочего Дёмы, простого парня, погибшего в первом же

столкновении с полицией. Уже были актёры на главные роли, уже была съёмочная группа и даже успели кое-что снять, как вдруг неожиданно работа прекратилась… А потом стало ясно, что Максим — именно Чирков. Узнав об этом, актёр запротестовал: «Да какой из меня большевик, рабочий-вожак, оратор? С моим-то ростом, говором?» Однако режиссёры чуть ли не в приказном порядке заставили его играть главную роль.

«Множество вопросов возникло передо мной… — вспоминал Чирков. — С жизнью рабочих я был незнаком, на заводах не бывал, в революции не участвовал. Да и роли в окончательном виде ещё не было, сценарий писался и переписывался на ходу. Главным источником познания характера будущего героя трилогии стали для меня материалы и документы большевистского подполья. На одной из первых же репетиций Григорий Михайлович сказал: „Если вы хотите понять сущность рабочего человека, а без этого нет Максима, идите на завод, смотрите, ищите там родню и товарищей нашего героя. Учитесь у них быть Максимом…“»

И Чирков пошёл на завод «Красный выборжец», часами простаивал в цехах у станков. Вместе с рабочими проводил все свободное время — обедал, развлекался, ходил на митинги, читал газеты. А в ленинградском Доме кино он встречался со старыми петербургскими рабочими, ветеранами партии, которые рассказывали о забастовках на заводе «Лесснер», о баррикадах, о подпольных типографиях и маёвках. Суть фильма и заключалась в том, что такой парень неминуемо должен был стать революционером. Максим не мог примириться с произволом и бесправием.

Дёму сыграл Степан Каюков — прирождённый комик, да ещё с любовью к народному, грубоватому юмору. Третий парень (Андрей) отыскался прямо на улице. Исполнителей такого происхождения в фильме было немало: директор цирка играл мастера; антиквар с холёной бородой (на экране борода нередко выглядела наклеенной) — инженера.

На роль Наташи, подруги Максима, пробовалась популярная Елена Кузьмина. Но режиссёры остановили свой выбор на Валентине Кибардиной — актрисе, похожей, как родная сестра, на учительниц, обучавших вечерами рабочих началам математики, а заодно и основам классовой борьбы. Вначале Кибардина должна была играть смешливую девицу Марию Ивановну, в которую влюблены три товарища.

Чирков хорошо исполнял русские песни и просил вставить какую-нибудь песню. Ежедневно ассистенты приводили на студию гармонистов, разыскивали эстрадников.

И вот однажды, когда уже и вера в саму необходимость песни проходила, подвыпивший гармонист заиграл вальс, затянул сиплым голосом: «Крутится, вертится шар голубой, крутится, вертится над головой. Крутится, вертится, хочет упасть, кавалер барышню хочет украсть…»

Ни секунды сомнения не было. Это была она, любовь мгновенная, с первого взгляда, вернее слуха. В песне открылся с удивительной полнотой и в словах, и в напеве тот самый истинный и искренний лиризм «"копеечного", что определял фильм».

Роль большевика, заводского организатора исполнял П. Волков. Оказалось, что артист отлично играет на гармошке. Звучала его гармошка хрипло и визгливо, но Павел Михайлович умел вложить в грошовый инструмент душу. И гармошка разговаривала у него человеческим голосом. На репетициях режиссёры постепенно вымарывали текст роли — важные места отдавались гармошке.

Режиссёры добивались подлинности во всём, и особенно в подборе типажа. Помощнику режиссёра Илье Фрэзу, до прихода в кино немало проработавшему на заводе, поручили готовить съёмки эпизодов, связанных с участием «питерского пролетариата».

В те дни Фрэзу и его помощникам пришлось не раз побывать на многих ленинградских заводах. Они встречались со старыми рабочими, подбирали выразительные типажи для будущих «пролетарских» массовок. Нередко для съёмок отбирали у этих рабочих их замусоленные спецовки, кепки, картузы, а взамен выдавали новенькие или выстиранные, которые хранились в студийном гардеробе. Фрэз придирчиво осматривал буквально каждого человека, если он нужен был хотя бы даже для тысячной массовки. И усы чтоб у него были настоящие, и руки мозолистые, и обязательно хорошо «обжитая» одежда.

Звуковая плёнка разгона демонстрации монтировалась, как партитура. Труд был адским, перезаписывающей аппаратуры ещё не существовало. Козинцев клеил кусочки шумов: цокот копыт, завывание сирен, свистки, крик, гик казаков, стоны. Образовывалась сложнейшая звуковая мозаика.

Осенью 1934 года работа над фильмом «Юность Максима» была завершена. Однако во время приёмки в Госкино почти все руководители восстали против фильма: фальшь, балаган, герой — не большевик-рабочий, а некий люмпен-пролетарий.

В середине декабря 1934 года фильм посмотрел И.В. Сталин. Рассказывает режиссёр Леонид Трауберг:

«В шесть часов вечера нас повезли в Кремль. Оказалось, что

мы чуть опоздали: сеанс уже начался. В большой комнате было темно. Кто был там, мы не видели. Только через некоторое время после начала фильма в темноте послышался чей-то недовольный голос: „Что это за завод? Я такого в Питере не помню“. И немного погодя тот же голос (позже мы узнали Калинина): „Мы так перед мастерами не кланялись“. И тут, также в темноте, раздался негромкий с очень заметным акцентом голос: „В зале присутствуют режиссёры. Желающие могут после конца высказаться“. Больше замечаний не было. Фильм закончился, мы увидели лица, знакомые нам по портретам: Калинин, Ворошилов, Орджоникидзе, Андреев… Все с нами поздоровались и почти что с места в карьер начали делать замечания. Сталин сказал: „Вот у вас этот большевик в начале диктует листовку, такого тогда не было“. „Секретарей не держали“, — сказал Ворошилов, и все рассмеялись. Ворошилов добавил: „И очень он у вас старый. Тогда Владимиру Ильичу было только сорок, а мы все были помоложе“. Сталин не очень гневно добавил: „И что это он в мягкой шляпе и в нерабочем костюме влезает в толпу рабочих? Там же шпиков было полно, сразу же схватили бы“.

Может быть, душа моя находилась в пятках, но я старался давать объяснения… Здесь Козинцев, человек куда более нервный, чем я, очевидно решив, что дело проиграно, слегка побледнел и опустился на стул. Я нашёл неуклюжее, неправдоподобное объяснение: «Извините нас, товарищи, но мы с самого утра уже несколько раз смотрели картину, не успели даже чаю выпить и, как сами понимаете, волнуемся». Тут все засуетились, и, словно в арабской сказке, на столике мгновенно возникло угощение: чай, бутерброды. Но свидание, по сути, было закончено, мы поклонились и пошли к выходу. Сталин, взяв в руки стакан чаю, крикнул нам вслед: «Максим хорош! Хорош Максим!» И это была все подытожившая рецензия».

В январе 1935 года фильм «Юность Максима» вышел на экраны и сразу завоевал любовь зрителей. Борис Чирков после этого стал всесоюзно знаменит, и иначе, как Максим, его уже никто не называл. Чиркову было присвоено звание заслуженного артиста РСФСР.

На студию посыпались сотни писем с просьбой сообщить о дальнейшей судьбе Максима. Козинцеву и Траубергу, породив героя, которого зрители приняли как реально существующего человека, пришлось рассказать о его дальнейшей жизни. Форма многосерийного фильма была выбрана ещё и потому, что материал был обширен и не вмещался в одну картину. Эйзенштейн очень радовался, когда узнал, что вторая серия называется, согласно всем канонам, «Возвращение Максима»

(1937).

Герой Чиркова не утратил ни одной привлекательной юношеской черты, но он уже вожак рабочих масс, организатор забастовок, руководитель первых революционных боев. Чтобы артист смог преодолеть разрыв во времени, режиссёры разработали подробную биографию Максима. Познакомившись с ней, Чирков представил себе всё, что произошло с его героем за кадром — между двумя сериями кинокартины. Пропаганда большевистских идей в Сормове, новые партийные поручения, царская ссылка — вот откуда у Максима богатый опыт профессионального революционера.

Козинцев и Трауберг, давая широкую панораму 1914 года, стремились к тому, чтобы «Возвращение Максима» создавало у зрителя впечатление «снежного кома», — события сменяют одно другое с кинематографической скоростью.

Особенно тщательно готовились к съёмкам эпизода «Государственная дума». Здесь необходимы были яркие и выразительные персонажи — буржуа.

Задолго до начала съёмок специальный помощник режиссёра — «типажных дел специалист» — искал повсюду в городе таких людей, выискивал их буквально по одному в самых разных местах. Как правило, они оказывались очень солидными людьми, занятыми важными делами, и кино их не очень интересовало. Помощница режиссёра упрашивала, чуть ли не умоляла каждого «типажа», убеждала, как могла. Обещала договориться об освобождении на время съёмок от работы.

У весьма респектабельного человека, который был обнаружен в фойе Мариинского театра во время антракта балетного спектакля, это обещание вызвало откровенный смех.

«Вы мне не верите? Я вам твёрдо обещаю это!» — настаивала помощник режиссёра.

Но в ответ респектабельный человек, с редкостно красивой бородой, только улыбался. Помощница не понимала почему. Оказалось, что этот человек — иностранный дипломат, чуть ли не в ранге посла. И всё же он дал своё согласие, приехал на съёмку, сидел на местах правых депутатов, рядом с самим Пуришкевичем.

Профессора, музыканты, художники — самые почтеннейшие люди оказались участниками этих съёмок. Двор студии был запружён машинами, хотя студийный гараж насчитывал тогда не более пяти машин, а «собственников» вообще ещё не было. Шофёры государственных машин ждали своё высокое начальство — «участников заседания Государственной думы». А они в это время самым добросовестным образом изображали правых депутатов, бурно реагировали на речь большевика Тураева,

кричали, топали ногами, били кулаками о пюпитры.

Из лекции Г.М. Козинцева во ВГИКе: «В Думе надо отметить два профессиональных момента, которые мы применили. Мы должны были строить либо правый сектор, либо левый, иначе это было бы слишком велико для павильона. Поэтому мы построили только правый сектор, а левый снимали в зеркало. Дёшево, просто и экономно».

Появляются новые персонажи. Вместе с Максимом действуют и верная Наташа, и большевик Тураев, и рабочие Ерофеев, Николай и многие другие. Против Максима выступают не только полицейские, но и меньшевики, и штрейкбрехеры, и такой опасный враг, как «король биллиарда», добровольный шпион, конторщик Платон Дымба.

В 1937 году фильм «Возвращение Максима» выходит на экраны и собирает на своих просмотрах небывалые аншлаги.

Летом следующего года Козинцев и Трауберг приступили к работе над третьим фильмом о Максиме — «Выборгская сторона» (1939), который охватывал короткий, но чрезвычайно сложный и насыщенный период создания советского государства. Из «вихря событий» авторы выбирают наиболее интересные, на их взгляд, эпизоды — борьбу с вылазками контрреволюции, рождение советских судов, деятельность одного из районных рабочих Советов, возглавляемого Наташей, и деятельность Максима, назначенного руководить Государственным банком.

Ноябрьской ночью 1938 года был снят последний кадр трилогии о Максиме.

Из воспоминаний Л. Трауберга: «Козинцев, Чирков и я ничего не проверяли, не повторяли, стояли в каком-то тупом, рассеянном ожидании. Предстояло прощание с человеком, с которым мы прожили шесть лет жизни в близости, какая не существует нигде больше».

Последняя репетиция, кажущиеся тягостными минуты. Вспыхнул электрический свет, всё стало белым, как днём. Чирков, стоя в медленно идущей открытой машине, помахал кому-то рукой, крикнул: «До свидания, Наташа!» И потом, повернувшись к зрителям, повернувшись к нам (в этом месте аппарат и машина сблизились), негромко, с чуть грустной улыбкой сказал: «До свидания, товарищи!»

В конце 1938 года фильм «Выборгская сторона» сдали руководству. Его одобрили в Политбюро партии. Высказали только одно сожаление: нет небольшой, имевшейся в сценарии, политически значимой сцены — представитель большевиков в Учредительном собрании депутат Тураев заявляет об уходе со съезда фракции, которой не по пути с врагами народа. Утром

следующего дня этот кусок, в своё время снятый, вставили в фильм.

Над созданием первой советской кинотрилогии в течение всех лет трудились режиссёры Григорий Козинцев и Леонид Трауберг, композитор Дмитрий Шостакович, шеф-оператор Андрей Москвин, звукооператор Илья Волк, ассистенты режиссёров Илья Фрэз и Надежда Кошеверова и исполнители центральных ролей Борис Чирков и Валентина Кибардина.

Велик вклад в трилогию художника Е. Енея, создавшего для двух первых фильмов убедительные и своеобразные декорации старого Петербурга. Отточенное и зрелое мастерство проявил в работе над трилогией оператор А. Москвин — выразительность и разнообразие его съёмок, точное соответствие его световых и композиционных решений постановочному замыслу вызывает удивление и до сих пор.

Максима — Чиркова горячо полюбили зрители. И герой зажил своей жизнью. В августе 1941 года Максим появился в одной из новелл «Боевого киносборника». А до этого в «Великом гражданине» Эрмлера Чирков играл роль под таким же именем: хитро прищуривал глаз, напевал вполголоса «Крутится, вертится». Теперь он (и это было естественным, действие происходило через два десятка лет после «Выборгской стороны») постарел, носил хороший джемпер, надевал очки, чтобы читать…

Вплоть до середины 1950-х годов Козинцев и Трауберг получали письма с предложением продлить экранную жизнь Максима, показать, где он потом трудился, его старость, жизнь сына. «Сделать это было нельзя, — считал Козинцев. — Он не мог состариться, как не могла состариться молодость революции. Она такой и осталась навечно: полной самоотверженности и задушевности».

«ТРАКТОРИСТЫ»

«Мосфильм» и Киевская киностудия, 1939 г. Сценарий Е. Помещикова. Режиссёр И. Пырьев. Оператор А. Гальперин. Художник В. Каплуновский. Композиторы братья Покрасс. В ролях: М. Ладынина, Н. Крючков, Б. Андреев, П. Алейников, С. Каюков и др.

Сценарий фильма режиссёр И. Пырьев написал вместе с Е. Помещиковым за короткий срок (боясь упустить летнюю натуру). Основная его идея подсказана теми настроениями, которыми в то время жили страна и народ.

Шёл 1938 год. На Дальнем Востоке Япония, захватив Центральный Китай и Маньчжурию, совершила провокационное нападение на границы СССР. Нападение это, как известно, закончилось для самураев печально. Советские танкисты разгромили и полностью уничтожили несколько японских дивизий…

Один из этих героев-танкистов и был задуман как основной герой будущего фильма. Ему дали имя Клим Ярко.

Увидел он в газете портрет знаменитой трактористки Марьяны Бажан и потерял душевный покой. А как прочёл о её трудовых делах, так решил окончательно и бесповоротно: сразу после окончания срочной службы махнуть туда, где колосятся украинские поля, и где живёт чудесная девушка-колхозница, без которой он и не мыслит теперь свою жизнь.

Прототипом героини «Трактористов» Марьяны Бажан была Паша Ковардак. С этой небольшой голубоглазой девушкой со светлыми, как лён, волосами сценаристы неоднократно встречались в Москве, куда она приезжала на учёбу.

Пырьев вспоминал:

«Итак, мы писали сценарий о передовых людях сельского хозяйства, овладевших новой техникой, новыми методами труда, и о перевоспитании на основе их опыта таких отстающих, как Назар Дума, Савка, и других.

Угроза же войны, нависшая в те дни над всем миром и над нашей страной, заставила нас ввести (уже в режиссёрский сценарий) ещё одну тему — тему боевой готовности наших людей защищать свои завоевания, свой труд, свою Родину. Надо было связать эти две темы в единую драматургическую концепцию и сделать кинокартину комедийного жанра».

В авторском варианте действие начиналось на Дальнем Востоке, в одном из танковых подразделений. Командир полка говорил хорошие напутственные слова танкистам, уходящим из

армии по окончании срока службы. Заканчивался же сценарий встречей тракторной бригады Клима Ярко, уходящей с полей после окончания уборочных работ, с колонной танков, идущих на осенние манёвры…

И, возможно, такое начало и финал остались бы в фильме, если бы он не был задуман как музыкальный. Музыка писалась во время работы над режиссёрским сценарием и вошла в фильм как один из основных компонентов.

Прекрасные песни, созданные композиторами Дмитрием и Даниилом Покрасс и поэтом Борисом Ласкиным, потребовали себе места в будущей картине. «Три танкиста» и «Марш танкистов» по своему характеру и содержанию были как раз такими, что смогли заменить собой два не вошедших в картину сценарных эпизода. Фильм сразу, с заглавных титров, начинался песней «Три танкиста» и заканчивался грозным маршем, который запевал Назар Дума на свадьбе Марьяны Бажан и Клима Ярко. Слова песни единодушно подхватывали все присутствовавшие трактористы, и они звучали торжественной клятвой встать как один на защиту Родины!

Итак, сценарий «Полюшко-поле» — так назывался раньше фильм «Трактористы» — был закончен. Начался подготовительный период.

За сравнительно короткий срок в результате проб и репетиций удалось на все роли подобрать хороших актёров. Клим Ярко — Николай Крючков, Марьяна Бажан — Марина Ладынина. Савка — Пётр Алейников, директор МТС — Степан Каюков. Не хватало только исполнителя роли Назара Думы.

Однажды Пырьеву показали для отбора на эпизодические роли трактористов группу молодых парней. Среди них ростом, фигурой и широким лицом с несколько раскосыми глазами выделялся один — в белой «капитанке», матросской тельняшке и небрежно накинутом на плечи пиджаке. Это был Борис Андреев — ученик Саратовской театральной школы. Он приехал в Москву с театром на летние гастроли, но не в качестве актёра, а как рабочий для разгрузки и погрузки декораций.

Андреев рассказывал:

«…Итак, я в первый раз увидел Ивана Пырьева. Кепка с выпирающего затылка была сдвинута на серые глаза, которые беспокойно, внимательно и недоверчиво ощупывали меня из-под козырька.

— Ну-ка, повернись, — сказал он голосом, не предвещавшим ничего хорошего.

Я повернулся.

— Пройдись!..

Я лениво зашагал по кругу.

— А ну, бегом!.. — сказал он очень сурово, и в голосе зазвучала сталь закрученной пружины.

Я посмотрел на своего мучителя глазами затравленного волка.

— Подходяще, — сказал Пырьев. — Не протестую, будем пробовать на Назара Думу.

— А ведь я приглашал его на Клима Ярко, — прозвучала запоздавшая реплика ассистента режиссёра.

Слегка побледнев и набрав полную грудь воздуха, Пырьев произнёс монолог, исполненный трагического пафоса. Я не помню дословно всего сказанного тогда Иваном Александровичем, но сказал он примерно следующее:

— Это какому же кретину могло прийти в голову пригласить такую шалопутную человеческую особь на роль Клима Ярко, на роль героя-любовника?!

И он злобно впился в меня глазами, отчего мне стало совсем неловко».

В приёмной Андреев от волнения одним залпом выпил полный графин воды и громко заявил ассистентам: «Ерунда все это! Не подойду я вам. Не справлюсь». Однако на другой день он вовремя пришёл на репетицию и показал свои недюжинные способности.

Подготовительный период «Трактористов» заканчивался. Оставалось выбрать места натурных съёмок и записать фонограммы песен. Декоративных объектов (павильона) в картине было мало. Основное действие происходило на полях, дорогах, в стане тракторных бригад, во дворе МТС. Это означало, что правильный выбор мест натурных съёмок решал не только изобразительную часть фильма, но и предопределял оперативность съёмочной работы группы.

Выбирать натуру Пырьев выехал вдвоём с художником картины В.П. Каплуновским. Проехав на машине от Николаева до Одессы, они остановили свой выбор на Гурьевской МТС, расположенной на берегу Буга, невдалеке от его впадения в Чёрное море. Киношников прельстили необъятные степные просторы, огромные массивы золотистых хлебов и чёрной пахотной земли.

После выбора мест натурных съёмок «Трактористов» оставалось только записать фонограмму музыки, и можно было выезжать в экспедицию.

Знаменитые «Трактористы» — лирическая комедия, скорее весёлая, чем смешная. И в образах двух главных героев, Марьяны Бажан и Клима Ярко, складывается характеристика лирической, а

никак не комической пары.

Смешное шло в фильме от другого — от путаных или курьёзных положений и, главное, от комедийности второстепенных персонажей.

В своей книге Николай Крючков рассказывал:

«По своей неопытности Боря Андреев перед камерой в первое время здорово тушевался и, пытаясь подавить смущение, непроизвольно пыжился, набычивался. Выглядело это, признаться, довольно смешно и, видать, не раз служило темой для досужих остряков. Я же об этом как-то не подумал и, желая парню одного лишь добра, простодушно и от чистого сердца крикнул ему однажды на всю съёмочную площадку: „Да чего ты все раздуваешься? Куда ж больше, и так вон какой здоровый лось вымахал!“

Андреев побагровел: «Ещё один насмешник выискался? Ну, подожди…»

Пришлось срочно «тушить пожар». Ведь этот новичок, если уж рассвирепеет, мог все сокрушить на своём пути. И те, кто зло его задевал, долго об этом потом сожалели. Вместе с тем Андреев был незлобив, отходчив и, к чести своей, предельно объективен. Убедившись, что у меня и в мыслях не было желания подтрунивать над ним, он сменил гнев на милость, а со временем вообще перестал «раздуваться» на съёмочной площадке».

Во время съёмок «Трактористов» Андреев встретился и на всю жизнь подружился со своим ровесником П. Алейниковым (тот был всего на полгода старше его). Андреев скажет позднее: «С ним я чувствовал себя вдвое сильнее, я у него силы черпал». Многие, знавшие их, так и говорили: «Это друзья — не разлей вода». О неразлучной паре Андреев — Алейников в те годы ходила масса всевозможных историй…

Роль Ярко — одна из лучших работ Крючкова. По ходу действия в фильме «Трактористы» его герой должен был работать на тракторе, ездить на мотоцикле, на автомобиле, играть на баяне и плясать… И все это артист делал сам, причём без всякого тренажа, а сразу, что называется, с ходу.

То же хочется сказать и о Марине Ладыниной. В «Трактористах» её героине Марьяне Бажан надо было летать по степи на мотоцикле, вести по пахоте сложный гусеничный ЧТЗ. И актриса делала все это так, будто уже давно была трактористкой и неоднократно участвовала в мотогонках.

«Трактористы», картина столь светлая и радостная, полная такого умного, улыбчивого дружелюбия, съёмочному коллективу давалась на редкость мучительно. Дело было не только в производственных трудностях, но и в исключительной

напряжённости отношений режиссёра со съёмочной группой, прежде всего с актёрами. И если Пырьев избытком выдержки не отличался, то работа с ним в «Трактористах» не раз оборачивалась то для одного, то для другого актёра эксцессами, которых, например, даже славившийся своей незлобивостью и отходчивостью Пётр Алейников так до самой смерти не смог ни забыть, ни простить.

Тяжелее всех, судя по воспоминаниям участников, доставалось главной исполнительнице. Вот что рассказывал Крючков: «Съёмки „Трактористов“ подходили к концу, и наш режиссёр все заметнее нервничал, срывался. Отношения Пырьева с актёрами становились все напряжённее. И, честное слово, от души было жаль его жену, милую Марину Ладынину, когда Пырьев заставлял её повторять иные заключительные сцены более двадцати раз подряд. Ей доставалось, пожалуй, больше всех. И если бы не наша коллективная помощь и защита, не знаю, чем бы закончился для неё тот съёмочный период».

А «ударную волну» одного из самых бурных взрывов режиссёрского темперамента Крючкову пришлось принять целиком на себя и при этом, что называется, «показать характер» столь решительным образом, что общая атмосфера на съёмках ощутимо разрядилась и в значительной степени нормализовалась.

Однако причины для того, чтобы нервничать, у Пырьева были. Обстановка в мире осложнялась с каждым днём. В разгар натурных съёмок в экспедиции, то есть к осени тридцать восьмого года, немецкие фашисты оккупировали значительную часть территории Чехословакии. В связи с этим был даже придуман эпизод: во вспаханной земле трактористы находят немецкую офицерскую каску, оставшуюся на полях Украины после оккупации 1918 года. Эпизод этот получил развитие, находка не прошла бесследно для бригады Клима Ярко — трактористы стали овладевать искусством вождения танков.

«Трактористов» сняли очень быстро. Начав съёмки в июне, в конце декабря 1938 года уже представили фильм на утверждение нового председателя Комитета по делам кинематографии — С. Дукельского. Дукельский был человек весьма честный, с широким государственным размахом. Но, к сожалению, в вопросах искусства абсолютно некомпетентный.

Дукельский сказал, что фильм хороший, но кое-что из него надо убрать. «Мне предлагалось вырезать из картины лучшие комедийные куски и целые игровые эпизоды с Андреевым и Алейниковым, которые и мне, и всей группе, и многим моим товарищам очень нравились, — вспоминал Пырьев. — Всего надо

было вырезать не более, не менее, как метров шестьсот, то есть почти две части… И тогда, и сейчас я уверен в том, что „Трактористы“ в своём „незарезанном“ варианте наиболее полно отражали предвоенное грозовое время и были намного содержательней и интересней как по актёрскому мастерству, так и по режиссёрскому решению».

В августе 1939 года фильм «Трактористы» вышел на экраны страны и имел грандиозный успех у зрителей. Все актёры, занятые в главных ролях (М. Ладынина. Н. Крючков, П. Алейников и Б. Андреев), прославились на всю страну.

Танкисты приняли картину как свою, а её главного героя — как своего брата-танкиста. И не только за его песни, хотя это бы по-настоящему «танкистские» песни нашего экрана, тут же подхваченные многомиллионным зрителем с голоса Н. Крючкова и разнёсшиеся по всей стране.

Появление «Трактористов» на экранах страны породило целое патриотическое движение советской молодёжи. Тысячи юношей и девушек отправились работать в сельское хозяйство, стали трудиться в колхозах и совхозах, на машинно-тракторных станциях, по примеру Марьяны Бажан и Клима Ярко встали за штурвалы тракторов и комбайнов.

«МАШЕНЬКА»

«Мосфильм», 1942 г. Сценарий Е. Габриловича. Режиссёр Ю. Райзман. Оператор Е. Андриканис. Художники И. Шпинель и М. Тиунов. Музыкальное оформление Б. Вольского. В ролях: В. Караваева, М. Кузнецов, Д. Панкратова, В. Алтайская, Г. Светлани.

«Машенька» — вторая совместная работа сценариста Е. Габриловича и режиссёра Ю. Райзмана. «Мы хотели сделать один по-настоящему камерный фильм и, так сказать, практически реабилитировать „камерность“ в нашем киноискусстве, — писал Евгений Габрилович. — Да, захотелось нам рассказать об одной только девушке, о её встречах, мыслях, поступках, но сделать так, чтобы все это стало словно бы микромиром советской жизни, советского отношения к правде и лжи, к честности и распущенности, к гражданскому долгу и к подлости».

На киностудии при обсуждении заявки авторам сказали, что сама мысль ограничиться повестью о любви и измене есть уход в ханжонковщину, в мещанский романс, ремесленничество, эмпиризм и бесплодное утробничество.

Намерение показать ничем особым не примечательную девушку вызвало не меньший отпор. Это было время (конец тридцатых годов), когда все настойчивее шло требование показа на экране людей исключительных — гениев музыки, живописи, литературы, военного дела, единообразно могучих и грозных. На этом фоне показ чего-то намеренно непримечательного шёл вразрез со всем.

И всё-таки Габрилович с Райзманом принялись за работу. Она оказалась исключительно трудной и долгой. Приходилось десятки раз все переделывать и переписывать все сначала.

Машенька становилась то бригадиром, то кончала заочно институт; была мастером на заводе и даже инженером; увлекалась парашютизмом, читала книги по философии; был даже вариант, когда она стала помполитом на пароходе. Она работала то в научно-исследовательском бюро, то делала хирургические операции. Однажды авторы решили отправить её в арктическую зимовку. В другой раз она стала учительницей-передовиком.

Десятки раз Райзман и Габрилович готовы были отказаться от замысла. И даже на время отложили кипу исписанных листов.

Сценарий картины «Машенька» писался для актрисы Вали Караваевой, студентки киноинститута, свободной от актёрских

штампов. Райзман, никогда заранее не намечавший актёров, на этот раз всё время говорил, что именно Караваева должна играть Машеньку. Некоторые вчерне уже сочинённые сцены он порой отклонял: «Нет, это у Караваевой не пойдёт…» И тут же, у письменного стола, показывал (отличный мастер сценического показа!), как надо решить эпизод, чтобы у Караваевой «пошло».

Роль Машеньки досталась Караваевой после проб, неудач, неуверенности в себе. Письмо к матери, Полине Семёновне:

«Единственная, дорогая моя матушка, добрая ты моя душенька, ты вот пишешь: „Машенька будет твоя“. Мамочка, что-то очень мне тяжело. Некому сказать больше, а сердце рвётся. Боюсь я, что ничего не выйдет у меня. И, может быть, и не потому, что я совсем без таланта, а потому, что сложная огромная жизнь давит меня, душит, нет сил. Неужели, ну неужели уплывёт, уйдёт, бросит меня и моя Машенька?

Господи, господи, ой как тяжело, я очень плохой, плохой я человек. Ну, пусть все, всё будет отнято из моей жизни, но чтоб я стала горячей и хорошей Машенькой. Мамочка, Машенька для меня — это жизнь».

Героиня фильма Машенька Степанова — скромная телеграфистка из южного приморского городка. В маленьком приморском городке объявлена учебная тревога. Попав в зону «отравления», таксист (М. Кузнецов), несмотря на протесты, был уложен на носилки звеном сандружинниц во главе с Машенькой. Так она опоздала на последний трамвай. Алексей предложил подвезти её. Немного грустная история любви, а потом короткая встреча — уже на финском фронте, в походной столовой; и снова прощание, но уже радостное, потому что веришь — теперь они найдут друг друга.

Но не внешняя канва действия представляет интерес в фильме. Главное здесь заключено в характере самой героини.

Киновед Дм. Писаревский писал: «Наивной, чистосердечной, без тени рисовки и кокетства, даже немного нескладной предстаёт перед нами Машенька в первых кадрах фильма. Но за внешней ординарностью в этой девушке кроются глубины большого и цельного человеческого характера. Машенька — это образ, несущий в себе черты своего времени, своего народа. Творческое, деятельное начало отличает все её дела и поступки. Она за все болеет, все её касается, она делает всё, что может, чтобы помочь делу или даже незнакомому человеку».

Для оператора, который впервые в своей работе сталкивался с фильмом о современности, была и ещё одна трудность. Андриканису предстояло от эпической «Первой Конной» перейти непосредственно к лирическим, камерным формам, в каких

решалась картина «Машенька».

Примечательно, что Райзман не торопился начинать съёмки. Им предшествовали репетиции на квартире у режиссёра, на студии. К началу съёмочного периода, как писал позднее Андриканис, «я полюбил образ Машеньки, мне стали дороги её чувства, я восторгался её благородными порывами и постепенно стал ощущать Машеньку не как драматургическое, а как конкретное жизненное лицо». В том, что Андриканис увидел в Машеньке «конкретное жизненное лицо», была определённая заслуга драматурга, режиссёра и, конечно, самой актрисы.

Съёмки фильма начались весной 1941 года в Выборге, где недавно отгремели бои с белофиннами. Многие из состава творческой группы впервые в жизни увидели разрушенные дома, засыпанные битыми кирпичами и щебнем улицы. Это унылое и печальное зрелище никак не вязалось с оптимистическим, полным жизни звучанием заключительных эпизодов «Машеньки», ради съёмок которых приехала в Выборг группа.

А меньше чем через два месяца началась Великая Отечественная война. Фильмы, создание которых не считалось целесообразным в новых условиях, закрывались. Под сомнение была поставлена и необходимость завершения съёмок «Машеньки». Но затем на студии поняли, сколь важное значение может иметь эта лента в военное время.

Группа работала не покладая рук. Переждав в оборонных щелях, вырытых во дворе «Мосфильма», или в бомбоубежище очередной налёт фашистской авиации, съёмочный коллектив «Машеньки» возвращался в павильон. А когда по решению правительства «Мосфильм» был эвакуирован, группа «Машеньки» продолжила съёмки в Казахстане.

О таком важном эпизоде картины, как встреча Машеньки в сквере с Клавой, немало было написано в киноведческой литературе. Этот эпизод снимался в Алма-Ате осенью 1941 года. С фронта приходили сообщения одно тревожнее другого, фашистские танки рвались к Москве, а снимать предстояло сцену о любви, точнее, о несбывшейся любви. И снимая эту сцену, последнюю, повествующую в картине о мирном времени, авторы сумели привнести в неё много личного.

Группа долго готовилась к этой съёмке, репетировали, искали натуру, ждали соответствующей погоды. Снимали в пасмурный день, на фоне голых деревьев. На Машеньку слетает жёлтый лист, она поднимает его и вспоминает Алёшины стихи «Листья падают, кружатся под дождём», которые он читал в тот вечер, когда они познакомились. Становится ясно, насколько сильна любовь героини фильма, несмотря на разрыв отношений, на то, что все

связанное с далёким теперь мирным прошлым ушло, казалось бы, безвозвратно.

«Хотя вторая половина фильма происходит на войне, — говорил режиссёр, — „Машенька“ осталась фильмом о любви». Только герои теперь как бы поменялись ролями. Машенька по-прежнему в центре внимания, но ведущая роль во фронтовых эпизодах принадлежит Алексею. К сожалению, не все фронтовые эпизоды получились убедительными. Спустя много лет Ю. Райзман скажет, что, когда снимались военные сцены, ни у него, ни у его товарищей по работе тогда ещё не было личного опыта и личных впечатлений о войне.

В последнем кадре Машенька целует Алёшу на фронтовой дороге. К. Симонов написал в год выхода картины, в 1942-м: «Алексей и Машенька встретились. Она его поцеловала, он сказал, что любит её. Вот ушла машина с ним, вот Машенька стоит и провожает его взглядом. Кажется, картина кончилась, у нас перед глазами её счастливый конец, и вдруг мимо Машеньки во весь опор проносятся какие-то скачущие всадники, и у тебя возникает на секунду острое, щемящее чувство, что война ещё не окончилась, что героям предстоят ещё испытания, что все ещё впереди, что за счастье ещё придётся бороться. Когда смотришь этот кадр, то встаёт в душе особенно отчётливое ощущение настоящей режиссёрской работы. Грустное и счастливое лицо Машеньки не существует здесь без этих летящих всадников, в то время как эти летящие всадники не существуют без этого грустного и счастливого лица».

Картина не просто имела успех. Это была победа сторонников камерного изображения жизни в кино. «Машенька» оказалась не только современной, но и своевременной картиной. Она отвечала настроениям людей, разлучённых войной, мечтавших о встречах с близкими. «Машенька» явилась доказательством, что и камерность может быть гражданственной. А тут ещё и Сталинская премия — событие в те годы чрезвычайное.

Много добрых слов заслужила Валентина Караваева. Евгений Габрилович писал: «Она не играла Машеньку, а просто дышала её дыханием. Это была не отлично сыгранная Машенька, а просто — она».

…Вскоре по окончании «Машеньки» Караваева попала в автомобильную катастрофу. На лице появился шрам. Актрису перестали снимать.

Пройдут годы, а «Машенька» по-прежнему будет волновать зрителей своей удивительной чистотой и необыкновенным лиризмом.

«МЕЧТА»

«Мосфильм», 1943 г. Сценарий Е. Габриловича и М. Ромма. Режиссёр М. Ромм. Оператор Б. Волчек. Художник В. Каплуновский. Композитор Г. Варс. В ролях: Е. Кузьмина, Ф. Раневская, А. Кисляков, А. Войцик, М. Астангов, М. Болдуман, Р. Плятт, В. Соловьёв. В. Щеглов. П. Орлов.

«Мечта» — одна из любимых картин режиссёра Михаила Ильича Ромма. Снималась она перед самой войной. Осенью 1939 года в составе фронтовой киногруппы Ромм был послан в Западную Белоруссию, только что освобождённую советскими войсками от власти панской Польши. За два месяца режиссёр проехал от Бреста и Гродно до Белостока и Вильно. «Это было путешествие не столько в пространстве, сколько во времени. Я увидел людей с иным отношением к жизни, иными целями, иной психологией», — писал Михаил Ильич.

В Белостоке Ромм повстречал корреспондента «Известий» Евгения Габриловича. Они знакомы были и раньше, ещё с начала 1930-х годов, но именно с этой встречи в Белостоке завязалось творческое содружество между ними. Габрилович был автором книг новелл и двух сценариев — «Последняя ночь» и «Машенька».

Материал «Мечты» авторы взяли из самой жизни. Ромм вспоминал: «В первом же городишке, куда я попал, я увидел интеллигентного человека в очках, в потрёпанном белом плаще — тогда такие плащи были модны, — в сомнительно белоснежном воротничке и шляпе (у нас тогда мало кто носил шляпы — ходили в кепках). Этот человек продавал с лотка яблоки. Он так не был похож в своих очках и шляпе на лоточника, что я спросил, кто он. Продавец на ломаном русском языке ответил, что по образованию он врач, а по профессии детский врач, но что работы нет. Я купил у продавца яблок…»

Человек в очках и белом плаще, торгующий яблоками, в фильме стал инженером, но яблоки остались, так же как и название «Мечта», взятое с однажды увиденной вывески тесных и пыльных меблирашек.

Вернувшись в Москву, Ромм и Габрилович через месяц-другой сели за сценарий. На Михаила Ильича легла двойная нагрузка: министр назначил его своим заместителем по художественной кинематографии.

Евгений Габрилович вспоминал, что задача, поставленная ему и Ромму партийной установкой, формулировалась так: «Воссоединение западных белорусов с восточными братьями.

Судьба белорусского крестьянства в панской Польше и чиновничий гнёт на фоне обнищания трудовых масс».

Руководствуясь этой аннотацией, сценаристы поначалу стали писать о польском помещике, аграрных волнениях и разорённой крестьянской семье. Даже думали показать в одной линии сюжета «тяжбу крестьянина с землевладельцем, обнажив этим механику действий классового суда и власти шляхтского государства».

Но потом появилась «Мечта». Ромм рассказывал: «В своих воспоминаниях он (Габрилович) пишет, что видел эти маленькие гостиничные номера, хозяев и жильцов, которые потом появились в „Мечте“. Я тоже видел их, и они произвели на меня сильное впечатление. Только назывались они не „Мечта“, а „Комнаты с пансионом“. Внизу находилась лавка, вверху огромная комната с длинным столом, за которым всегда сидело пять-шесть человек».

Перед зрителями возникал один из маленьких городов Западной Украины за десять лет до присоединения её к Советскому Союзу. В основе сюжета фильма — рассказ о судьбе простой неграмотной девушки Ганки, пришедшей, подобно тысячам других живых и литературных героев и героинь, из деревни в город в поисках счастья. Мечты Ганки были убогими и робкими мечтами крестьянки — скопить денег, чтобы купить отцу корову и выйти замуж. Ганке повезло — она устраивается в пансион под названием «Мечта».

У каждого из персонажей своя сломанная судьба, которая прослеживается довольно подробно, своя манера поведения, свой характер, свой образ мышления. Хозяйка пансиона и лавочки старая Роза Скороход (Ф. Раневская), её сын инженер Лазарь (А. Кисляков), вечная невеста (А. Войцик), бывший художник Домбек (М. Болдуман), извозчик Янек (Р. Плятт), старый ткач Стефан (П. Орлов).

В фильме участвует великолепный актёрский ансамбль. Ромм говорил: «Снимать фильмы с такими актёрами — наслаждение. Люди разных судеб, разных школ, они сумели объединиться в поразительно талантливый общий рисунок, подчиняя все генеральному замыслу».

Фаина Раневская создала сложный трагический образ мадам Скороход. На первый взгляд хозяйка меблирашек — отвратительная мешанка, не желающая знать ничего, кроме своих злотых, женщина наглая и циничная. Но, присмотревшись, мы видим в ней черты душевной теплоты, человечности. Она сознаёт, что жизнь её прошла зря, что мечта её видеть сына прославленным и обеспеченным человеком несбыточна.

В то время Раневская была довольно худощава, гибка и стремительна. Розу она видела массивной, отяжелевшей, со

слоновьими ногами, едва носящими её по этой земле. Раневская нашла выход из положения: обмотала ноги от ступнёй до колен бинтами, стянула их жгутом.

Роль давалась трудно. Однажды Раневская заявила Ромму что монолог в тюрьме написан так, что его нельзя сыграть… Ромм возражал, потом начал сердиться, но, сдерживая себя, спросил: «Вы хотите, чтоб я весь монолог переписал? Сделал текст для начального класса театрального училища? Пожалуйста… Я могу…»

Раневская настаивала, что сцену сыграть невозможно. И вдруг Ромм у неё на глазах превратился в жалкую старческую фигуру и проиграл весь монолог Розы Скороход из «Мечты». С начала до конца, и сыграл его великолепно. Раневская вдруг заплакала: «Дорогой Михаил Ильич! Как вы так смогли… Но я-то так не смогу… Вы же великий артист…»

Ромм засмеялся: «Это у меня, Фаиночка, от злости…»

Раневская покачала головой: «Я не уверена, смогу ли я так сыграть, даже если очень разозлюсь! Но я теперь хоть понимаю, как это надо».

Так родился монолог Раневской в фильме «Мечта». Она сыграла его по рисунку Ромма, но добавила много своего. Во всех странах, где шла эта картина, Фаину Георгиевну называли великой актрисой.

В «Мечте» нет второстепенных персонажей. Каждый герой — это точно написанный и сыгранный индивидуальный характер, но за каждым встаёт их судьба, прочитывается их грустная история жизни.

Ада Войцик с необыкновенной человеческой теплотой сыграла трудную роль Панны Ванды — несчастной, затравленной, никому не нужной вечной невесты, дающей объявления в «Брачную газету». А ведь в её душе всегда жила мечта о большой и настоящей любви, надежда на счастье.

Извозчик Янек, наивный и восторженный, решён едва ли не силуэтно, что подчёркнуто острым профилем Ростислава Плятта и повторяющейся фразой: «Конь у меня красивый, фаэтон в порядке, а седоков нет…»

Пан Лазарь (А. Кисляков) — человек, который утрачивает остатки иллюзий, опускается — полностью опустошён. Но ведь он талантливый инженер, он мечтал строить заводы и города, двигать человечество вперёд!

Михаил Астангов создал убедительный образ «коммерсанта» пана Комаровского, обнищавшего, но все ещё надменного пана, безуспешно пытающегося устроиться в жизни.

Сочетание смешного и драматического, иронии и лиризма,

трагических нот и элементов гротеска рождает особую интонацию картины — правдивую и щемяще горькую.

Неудачливый художник, а ныне интеллигентный слесарь-лудильщик, умный и едкий, злой и добрый Домбек — единственный, кто не питает надежд; роль свидетеля при крахе чужих иллюзий доставляет ему удовольствие. Тщательно подобранный грим — хрящеватый нос с горбинкой и пышные усы — вносит дополнительные штрихи в меткий рисунок образа, выполненный М. Болдуманом.

Роль прислуги Ганки — одна из лучших экранных работ Елены Кузьминой, супруги Ромма. Она давно не снималась, работа над «Пиковой дамой» была прервана, маленькая ролька украинской дивчины в фильме «Всадники» не могла, конечно, удовлетворить жажды актёрского творчества. И вот наконец большая роль, тщательно выписанная, но вся из чужой, незнакомой жизни. Как понять, а главное, как сыграть её?

«Я думала о ней всё время, — пишет Кузьмина в своей книге воспоминаний. — Я придумывала её. Я видела её внешность. Как она одета. Как причёсана. Видела, как она ходит. А главное, точно придумала, какой она человек. К началу съёмок я была готова работе. И вдруг все мои задумки и мечтания были разбиты. Разбиты самой жизнью.

Наша съёмочная группа отправилась в экспедицию в Западную Украину, в город Львов, снимать натуру… Мир, о котором мы читали и могли только предполагать, какой он.

Оказалась, что Ганка вовсе не выдуманная девушка. Таких было много. Они приходили из нищих деревень в город на заработки. Я услышала, как складывается их жизнь, я видела, какие они, как они живут, чем дышат. И пришлось выдуманную мною Ганку отбросить. Забыть о своей, я бы сказала, романтической девушке. Их жизнь оказалась гораздо страшнее. Передо мной были Ганки, наполненные плотью и кровью. Не надо было только быть слепой. Мы видели их, бродящих по вечерним улицам. Очень бедно, но крикливо одетых. С молодыми лицами, как будто уже тронутыми тленом. С потухшими, но часто при этом нахально-вызывающими глазами».

Кузьмина создала живой, достоверный образ простой деревенской девушки. Из забитой девчонки она превращается в нового человека. И, уйдя из панской Польши пешком, по шпалам, она возвращается вместе с Советской армией — освободительницей, принёсшей в эти края новую жизнь.

«Мечта» в основном снималась в павильонах. Львовские кадры по метражу заняли в картине скромное место.

По сюжету, характерам, по системе взаимоотношений героев

можно сказать, что эта картина сделана в стиле итальянского неореализма, которого в 1939 году ещё не было в природе. Позже Ромм сожалел, что перенёс часть натуры в павильон, что придало изображению некоторую искусственность. Декорации талантливого художника В. Каплуновского для своего времени были необыкновенно интересны, но стиль этих декораций условен, в нём явно чувствуются элементы сложного изыска. На работе первоклассного оператора Б. Волчека тоже лежит печать усложнённости в избранной им системе освещения. В «Мечте» он хотел достичь особой экспрессивности изображения. В то время Ромм и его помощники сознательно проводили через все стороны режиссерско-изобразительного замысла это стилевое решение.

Режиссёрский замысел приобрёл конкретные очертания. Ирония и сострадание вылились в редчайший жанровый образец в киноискусстве того периода. Об этом написал С. Юткевич в газете «Литература и искусство» в статье, посвящённой фильму: «… может быть, впервые удалось нащупать зерно „трагикомедии“».

Кинематографическая судьба «Мечты» сложилась не совсем удачно. Фильм был завершён в день начала войны. Ромм писал: «21-го на воскресенье 22-го июня 1941 года. Мы закончили перезапись в восемь часов утра. Был ясный солнечный день. Мы поздравили друг друга с окончанием работы, а через три часа я узнал о нападении фашистской Германии на Советский Союз».

В день общественного просмотра, когда решается гражданская судьба фильма, раздалась первая воздушная тревога.

«Мечта» не смогла сразу выйти на экран. В финальных кадрах появлялась Красная армия, освобождавшая западные земли Украины и Белоруссии из-под власти панской Польши, тогда как в действительности эти земли были уже оккупированы немцами. Только после того как советские войска вышли к западным границам и пошли дальше, картину скромно выпустили на экраны. Появилось всего две рецензии на «Мечту» — Сергея Юткевича и Татьяны Тэсс. Но картина продолжала жить. Она выходила на экраны несколько раз, жизнь её оказалась долгой, и постепенно её узнали зрители.

«ДВА БОЙЦА»

Ташкентская киностудия, 1943 г. Сценарий Е. Габриловича. Режиссёр Л. Луков. Оператор А. Гинзбург. Художник В. Каплуновский. Композитор Н. Богословский. В ролях: М. Бернес, Б. Андреев, В. Шершнева, Я. Жеймо, М. Штраух, Л. Масоха.

В 1941 году известный писатель Лев Славин опубликовал повесть «Мои земляки». Пулемётчики Саша Свинцов и Аркадий Дзюбин — герои этой повести, высмотренные писателем на Ленинградском фронте, а в чём-то, наверное, и придуманные.

Славин создал запоминающиеся характеры. И очень привлекательные — храбростью, верностью, прямодушием, чистотой бескорыстной мужской дружбы.

Режиссёр Леонид Луков, прочитав повесть, решил, что она может стать основой интересного, а главное — нужного фильма. Луков настоял, чтобы сценарий поручили Евгению Габриловичу, опытному кинодраматургу, а в то время и военному корреспонденту.

«Сценарий картины „Два бойца“ по повести Л. Славина я писал в Москве в начале 1942 года, — вспоминал Габрилович. — Писал в пустой квартире (семья была эвакуирована в Ташкент). Была со мной только собака по кличке Ингул, чепрачного цвета, мужского пола. Я торопился вовсю: близился срок моего отъезда на фронт, надо было успеть отправить сценарий в Ташкент на студию. Писал и не перечитывал. И первый, кому я его прочитал в ту московскую военную пору, был мой Ингул. (…) Наверно, я начал бы писать все сначала, если бы у меня оставалась хоть капелька времени. Но утром надо было уезжать…»

В начале 1942 года Луков получил долгожданную бандероль, в конверте находился сценарий под названием «Два бойца» и адресованная режиссёру краткая записка: «Знаю, что плохо, простите…» Взыскательному к своей работе Габриловичу казалось, что сценарий написан им слишком конспективно, но на самом деле сценарий получился отличным! И прав был Бернес, когда говорил о завершённой драматургической форме. Характеры героев были выписаны прекрасно.

Луков тут же взялся за постановку. «Главная сила на войне — это люди, — писал он в 1943 году. — И цель моя… была показать эту главную силу войны — простых советских людей, не совершивших, на первый взгляд, никаких выдающихся подвигов, но чья повседневная жизнь и борьба сами по себе подвиг… И поэтому в картине „Два бойца“ главное — не сюжет и не внешние

обстоятельства, а люди на войне. Здесь важно все: как они дерутся, как тоскуют по дому, как любят чудесную женщину, как мечтают о будущем… Хотелось в вое мин и взрывах снарядов услышать стук простого человеческого сердца, подслушать солдатские думы, хотелось говорить с экрана языком простых людей, петь их песни, показать то высокое и честное чувство советского патриота, которое ведёт нас к бессмертной победе над врагом».

Когда сценарий запустили в производство, Борис Андреев был сразу же приглашён и утверждён на роль Саши Свинцова.

На роль же одессита Аркадия Дзюбина претендовали сразу два сверхпопулярных актёра советского кино: Пётр Алейников и Николай Крючков. Но режиссёр побоялся, что фильм будет восприниматься зрителями как продолжение «Трактористов» и Алейникову с Крючковым отказал.

Не зная, на ком остановить свой выбор, режиссёр устроил конкурс претендентов, коих насчитывалось около двадцати.

Бернес получил пробу, как он сам рассказывал — вымолил её у режиссёра. А затем, к удивлению работников киностудии, благодаря настойчивым требованиям Лукова был утверждён на роль. Вряд ли обнадёживали Лукова результаты проб, скорее убеждала в правильности выбора творческая страсть Бернеса.

Действие фильма начинается на Ленинградском фронте, где отважно воевали два пулемётчика — корабельный сварщик из Одессы, остряк и непоседа Аркадий Дзюбин (М. Бернес) и уральский кузнец, огромный, сильный, малоразговорчивый Свинцов — «Саша с Уралмаша» (Б. Андреев). Совершенно разных по характеру бойцов связывала крепкая солдатская дружба. Под большим секретом Саша рассказал другу, что в Ленинграде есть у него любимая девушка Тася (В. Шершнева), и вскоре познакомил Аркадия со своей возлюбленной.

Но Дзюбин не сдержал слова, рассказал во всеуслышание всю историю Сашиной любви, к тому же в шутку нелестно отозвался о девушке, мол, «так себе», «ничего особенного», и этим окончательно обидел Свинцова. Они поссорились.

Саша ушёл в другой пулемётный расчёт. Аркадий грустил и пел бойцам про «Костю-моряка» и «Тёмную ночь».

Когда Свинцова тяжело ранило и он попал о госпиталь, Аркадий пытается помириться, посылает от его имени тёплые письма Тасе. Поправившийся от ран Свинцов, случайно встретив в городе Тасю, узнает о благородстве Аркадия. Вернувшись на фронт, в жарком бою, рискуя жизнью, он спасает от гибели своего верного друга…

Узбекские кинематографисты с энтузиазмом восприняли

решение Госкино о включении фильма «Два бойца» в производственный план Ташкентской студии. Правда, были и скептики, считавшие, что в условиях Узбекистана невозможно воссоздать суровую атмосферу блокадного Ленинграда. Но режиссёра окружали единомышленники: главный оператор Александр Гинзбург — крупный мастер кинопортрета и световых эффектов; способный и трудолюбивый оператор Пулат Расулаев и опытный художник Владимир Каплуновский.

Они проявили чудеса изобретательности, чтобы воспроизвести на территории «загримированного» ташкентского парка эпизоды ленинградской обороны, осуществить комбинированные съёмки с декорационными дорисовками улиц и набережных Ленинграда. В массовке снимались курсанты Ташкентского пехотного училища.

Войти в образ — это задача актёра. Марк Бернес постоянно ходил в военной форме, но никак не мог почувствовать себя солдатом Дзюбиным. Месяца через полтора после начала съёмок на студии стали поговаривать: картину надо спасать, надо заменить актёра. Луков же не спешил с выводами.

То, что ему нужно было для его героя, Бернес искал в общении с фронтовиками. Приятелю-документалисту, вернувшемуся в Москву с фронта, писал письма, выспрашивая: правда ли, что солдатам велят пришивать к гимнастёркам белые воротнички? В Ташкенте на этом настаивают…

В мыслях Аркадия Дзюбина постоянно живёт Одесса. Но прямой выход это находит в единственной фразе, которую Бернес произносит без нажима, сдержанно и просто: «Одессу не трожь, там сейчас горе и кровь». Бернес же никогда не слышал колоритную речь одессита.

Узнав, что есть в Ташкенте госпиталь, где лежат раненые из Севастополя и Одессы, он отправился туда. В одной из палат увидел спящего моряка. Подошёл вплотную рассмотреть спящего, а тот проснулся и воскликнул: «Так это же ж мой артист, шёб я так жил! Приветствую вас, золотце моё!» Бернес стал наведываться к моряку, подолгу разговаривал с ним: усваивал жаргон.

Внешность своему герою Бернес нашёл в парикмахерской. Как говорится, помог случай. Шёл со студии, удручённый: роль не давалась ему. Почти машинально забрёл в парикмахерскую. Молоденькая неопытная парикмахерша подстригла его «под бокс»: коротенькие виски, голый затылок, небрежная чёлочка.

Бернес говорил об этом как про «счастливую находку»: «Стрижка закончилась, я взглянул в зеркало и… увидел Дзюбина, который всё-таки эти дни жил во мне, но носил чужую причёску,

чужое лицо а сейчас, словно освободившись от грима, стал самим собой… Дома жена встретила меня испуганным возгласом: „Боже, что с тобой сделали?“ Вскрикнул и Луков, увидев меня на съёмке: „Наконец-то нашёл! Нашёл!..“»

Режиссёр оказался прав: случайность облегчила мучительный процесс вживания в роль. Аркадий Дзюбин ожил. И жить он будет вечно — на радость друзьям, назло врагам. «Эти жабы, — скажет он о фашистах, — не дождутся, шёб Аркадий Дзюбин умер».

В повести Славина герой пел под мандолину: «Надену шляпу я, взбегу по трапу я, махну в Анапу я — там жизнь легка…», а также знаменитую «Раскинулось море широко» и песню благородного вора: «…и слезы катятся, братишечка, в тумане по исхудалому моему лицу…» Но был у Аркадия свой коронный номер — песня о портовых грузчиках, из которых он сам происходил: «Грубое лицо у меня впереди, грубая спина у меня позади и нежное сердце в груди…»

По сценарию Дзюбин не пел. Знаменитая «Тёмная ночь» вошла в фильм совершенно случайно. То, как родилась эта песня, иначе как чудом назвать нельзя.

Композитор Н. Богословский вспоминает:

«В фильме никакие песни поначалу не планировались, должна была звучать только оркестровая музыка. Но как-то поздно вечером пришёл ко мне режиссёр картины Леонид Луков и сказал: „Понимаешь, никак у меня не получается сцена в землянке без песни“. И так поразительно поставил, точно, по-актерски сыграл эту несуществующую ещё песню, что произошло чудо. Я сел к роялю и сыграл без единой остановки всю мелодию „Тёмной ночи“. Это со мной было первый (и, очевидно, последний) раз в жизни… Поэт В. Агатов, приехавший мгновенно по просьбе Лукова, здесь же, очень быстро, почти без помарок написал стихи на уже готовую музыку.

Дальнейшее происходило как во сне. Разбудили Бернеса, отсыпавшегося после бесчисленных съёмочных смен, уже глубокой ночью (!) раздобыли гитариста, поехали на студию и, в нарушение правил, взломав замок в звуковом павильоне, записали песню. И Бернес, обычно долго и мучительно «впевавшийся», спел её так, как будто знал много лет. А наутро уже снимался в эпизоде «Землянка» под эту фонограмму.

И «Шаланды» тоже придумал Луков. Я долго доказывал ему, что не стоит использовать в фильме чисто одесский колорит: неприятностей потом не оберёшься. Напоминал о жёсткой критике Утесова, исполнявшего песенки своего родного города, ссылался на незнание этого фольклора, предлагал другие интонационные решения песни. Луков был неумолим.

В помощь мне студия дала объявление: «Граждан, знающих одесские песни, просьба явиться на студию в такой-то день к такому-то часу». Что тут началось!.. Толпой повалили одесситы, патриоты своего города, от седовласых профессоров до людей, вызывающих удивление — почему они до сих пор на свободе? И все наперебой, взахлёб напевали всевозможные одесские мотивы. Потом я, используя городские интонации и обороты этих бесхитростных мелодий, написал свои «Шаланды», за которые, как я и предполагал, хлебнул впоследствии немало горя. Ругавшие меня критики никак не могли понять, что этот персонаж должен был петь именно такую песню, так как салонные романсы или классические арии ему противопоказаны. А Луков, возможно, и предполагая, что «Шаланды» вызовут такую реакцию, всё же на исполнении песни в фильме настоял. Он понимал, что она придаст одесситу Аркадию Дзюбину достоверную музыкальную характеристику. И на всех обсуждениях и просмотрах горячо защищал свою позицию».

Бернес не поёт «Тёмную ночь» — скорее напевает. Как будто это его личное послание с фронта. В этом послании выверена каждая нота и каждая интонация.

Когда старый фильм реставрировали и кому-то пришло в голову под голос Бернеса подложить как музыкальное эхо мелодичное звучание женских голосов, ошибка была очевидна. Но её не заметили и не исправили. Этот фрагмент из «Двух бойцов» не раз был использован на телевидении.

В фильме есть и третья, патетическая песня, но её не запомнили. Она звучала в эпизоде боя. Яростно отстреливаются от наступающих фашистов пулемётчики Дзюбин и Окулита (Л. Масоха). Силы неравны, бойцы окружены врагами. Дзюбин начинает: «Споём, товарищ боевой, о славе Ленинграда. Слова о доблести его на целый мир гремят…» — и вот уже поют оба. Поют «Песню о Ленинграде». Но публика на сей раз лишила героев поддержки — не подхватила песню, хотя актёры петь умеют с душой. Бернес в этой сцене играет с открытой страстностью, присущей его герою.

Съёмки завершили в предельно короткий срок, в процессе монтажа окончательно выстроилась чёткая и строгая композиция «Двух бойцов». Луков тактично ввёл в ткань фильма хронику. Между документальными и игровыми кадрами нет грубых «швов», монтаж бережный. На опустевшем Невском неподвижно стоят трамваи: ужасы блокадной зимы ещё впереди. Сегодня эта хроника узнаваема. А в Ташкенте драгоценную плёнку, присланную из Ленинграда, держали в руках и просматривали с большим волнением.

Осенью 1943 года фильм «Два бойца» вышел на экраны и был тепло встречен зрителями. На фронте повсюду пели песни «Тёмная ночь» и «Шаланды» — в машинах, в блиндажах, в санбатах и на аэродромах.

В печати появились отзывы на фильм известных деятелей искусства, коллег-режиссёров. Пудовкин по справедливости отнёс фильм к числу картин поэтического склада. Он называл два обстоятельства, составляющие, по его выражению, «прекраснейшие удачи картины». Первое: сюжет фильма чрезвычайно прост. Массовой зрительской аудитории во всех деталях и поворотах доступна история глубокой и преданной дружбы двух бойцов. Второе: этот сюжет «осуществлён силами прекрасных актёров».

Евгений Габрилович впервые посмотрел «Двух бойцов» в Харькове. Его особо потрясла игра Андреева, тем более что роль Саши Свинцова, парня-уральца, написана была бегло, в спешке:

«Я принял Андреева сердцем, как только увидел, принял и эту неповоротливость жеста, и крепкость, и кротость улыбки, и эту массивность ног, не торопясь двигающихся по земле. Это был образ, точно и резко очерченный, без игровых завитушек, без актёрских безделиц и баловства, рождённый актёром сильным, предельно русским.

Роль одессита Аркадия, боевого друга Свинцова, выписана получше. Но есть в ней опасность эстрадной чувствительности, опасность излишеств по части южной манеры жеста и разговора. Бернеса, игравшего эту роль, я знал больше, чем Андреева, но знал его ближе как актёра с гитарой. Однако и он обернулся в картине неожиданной стороной. Я увидел эстрадность, услышал одесский говор, но тут же рядом, как бы в одной линии, в одном бегущем потоке, видел другое — обширное и значительное, человеческое и солдатское, что (опять же без танков и взрывов) говорило о силе народа и верной победе».

После выхода на экран фильма «Два бойца» остроты Дзюбина повторяли все. Многие молодые солдаты подражали его манере. Зрители ценили в герое фильма жизненную стойкость, смеялись его шуткам и розыгрышам.

Борис Андреев и Марк Бернес были награждены боевыми орденами Красной Звезды — как участники работы над фильмом, как участники Великой Отечественной войны. Их герои шли с бойцами рука об руку по фронтовым дорогам.

Одесситы присвоили Бернесу звание «Почётный житель города». И когда он говорил, что никогда не жил в Одессе, обижались. «Вот так и бывает, — корил его собеседник-одессит, — когда человек выходит в люди, он уже стесняется

родного гнезда. Между прочим, Одесса не такой плохой город, чтоб его стесняться».

Любопытно, что при переиздании своей повести Лев Славин изменил название повести — дал то же, что и у фильма: «Два бойца».

«РАДУГА»

Киевская киностудия, 1944 г. Сценарий В. Василевской. Режиссёр М. Донской. Оператор Б. Монастырский. Художник В. Шмелёва. Композитор Л. Шварц. В ролях: Н. Ужвий, Н. Алисова, Е. Тяпкина, В. Иванова, А. Дунайский, А. Лисянская, Г. Клеринг, В. Гобур, Н. Братерский.

«Радуга» — отклик кинематографа на события, ещё не успевшие стать историей. В фильме, как и в одноимённой повести фронтового корреспондента Ванды Василевской, написанной в первые месяцы войны, ощущается потрясенность народным горем. В одной из газет Василевская прочитала короткую заметку о героической и мученической смерти колхозницы-партизанки Александры Дрейман… Колхозница-партизанка, рассказы женщин о всём том, что им пришлось пережить, и радуга, предвещавшая победу. Так рождалась повесть, воспламенявшая ненависть к врагу.

А потом на экран вышел фильм Марка Донского. Режиссёр подошёл к партизанской теме иначе, чем его предшественники. Глубже и одновременно острее. Донской говорил, что очень много дали ему беседы с людьми, которые были на оккупированной территории.

В первых кадрах «Радуги» показано заснеженное украинское село, захваченное фашистскими оккупантами. Безлюдно. Только у вражеской комендатуры стоит часовой. А дальше — глухие избы. За околицей села качаются на виселице тела убитых советских солдат и партизан. Устрашающие надписи и угрозы на дощечках: «Такая же смерть ждёт партизан и ослушников».

Героиня «Радуги» партизанка Олена Костюк (Н. Ужвий) — простая крестьянка. Она возвращается в свою деревню, чтобы в родной хате родить ребёнка. Фашисты не брезгуют никакими средствами, чтобы добыть сведения о партизанах. Комендант Вернер (Г. Клеринг), издеваясь, допрашивает Олену Костюк, убивает её новорождённого младенца. С одной стороны, несгибаемая сила духа простой украинки, с другой — дикость, жестокость садиста. Столкновение двух этих крайностей и составляет драматургию фильма. Женщина идёт на смерть, убеждённая в том, что выбранная ею дорога — единственно верная.

«Для меня работа в „Радуге“ началась с телефонного звонка, — говорила народная артистка СССР Наталья Ужвий. — В начале 1943 года Марк Донской позвонил мне в Семипалатинск,

где находился тогда в эвакуации наш Театр имени Ивана Франко, и неожиданно предложил роль Олены Костюк. И хотя повесть мне была уже знакома, — я прочла её взахлёб, за один вечер, и она глубоко взволновала мою душу, — в первую минуту я растерялась, не знала, что ответить. Судьба простой скромной женщины Олены Костюк, которая без единого стона перенесла нечеловеческие муки, пытки, смерть новорождённого ребёнка, убитого фашистским офицером, и не выдала своих товарищей-партизан, никого не оставила равнодушным. Она воспринималась как символ, как обобщённое изображение народной силы, великого мужества и страстной материнской любви. И вот эту роль предлагали мне сыграть в кино… Сейчас просто не верится, что я могла сначала отказаться от неё, но тогда слишком велики были мои колебания, сомнения — справлюсь ли?..»

У актрисы в фильме мало слов. Неторопливы движения и жесты Олены, скупа мимика, ровны интонации речи. Она не удостаивает врагов радости видеть свои страдания. Олене приходится говорить лишь в сцене допроса, она больше думает о своём ребёнке. Глаза матери… В них открывается такая глубина мысли и чувства, что их забыть невозможно. «Моя работа над ролью протекала мучительно, — вспоминала Ужвий. — Очень памятна мне сцена родов в сарае. Там, на морозе, на голой земле Олена родила своего долгожданного ребёнка… Единственный раз улыбнулась моя героиня на протяжении всего фильма — именно в этой сцене, испытав короткое счастье материнства. Мы решили построить эпизод так, чтобы не подчёркивать физических страданий матери. Пусть это будет гимн материнству, рождению человека…»

На съёмках у Донского актёрам всегда было легко, они чувствовали друга и единомышленника. Режиссёр снимал по несколько раз, помогал найти душевное состояние, передать высокий драматизм каждой сцены.

Много человеческого горя проходит перед зрителями на экране.

…Старая Федосья (Е. Тяпкина) тайком пробирается по запретной зоне к уже занесённому снегом, непогребенному телу убитого сына, хотя за это ей грозит смерть.

…Маленький Мишка — сын многодетной колхозницы Малючихи (А. Лисянская) крадётся к сараю, куда фашисты бросили израненную тётку Олену. Он хотел передать ей ломоть хлеба… Озверелый гитлеровец убивает мальчика.

Малючиха вместе с детьми смотрит в окно. Девочка с кукольным лицом произносит: «Мама, Мишка упал». И этот спокойный детский голосок действует гораздо сильнее, чем

душераздирающие рыдания.

Малючиха тайком уносит тело сына домой и хоронит его в избе. Мишку закапывают. По его могиле, чтобы не осталось холмика, мерно ходят взад и вперёд, утаптывая землю, Малючиха и её дети.

Трудно поверить, что роль Малючихи исполняет артистка, которая незадолго до съёмок «Радуги» играла озорных мальчишек. Как ей удалось добиться столь разительного перевоплощения?

«Конечно, мне была оказана большая честь и доверие, — отвечала на этот вопрос Анна Лисянская. — И представьте, возраст меня не пугал. Мысли были заняты тем, как лучше выразить многогранность образа. А внешние признаки возраста, повторяю, меня не заботили. „На старую женщину обрушилось страшное горе. Как же она переживает его?“ — раздумывала я. Чтобы войти в образ, я приняла её горе на себя. В те трудные военные годы это было вполне возможно. Беда посетила каждую семью…»

В знаменитой сцене с кукушкой, когда обмороженный фашист наводит винтовку поочерёдно на всех детей, а потом разряжает её в деревянную кукушку, высунувшуюся из часов, кое-кто увидел желание режиссёра «поиграть на нервах» зрителя. Но для Донского главное в этой сцене — поведение детей, они молчат и смотрят с доверчивым любопытством, удивлением и только потом страхом. Только самый старший, восьмилетний мальчишка, напряжённо следит за мушкой винтовки и бросается, закрывая собой то одного малыша, то другого.

Люди в оккупированной деревне «молчат и смотрят», как говорит в фильме предатель Гаплик (Н. Братерский) коменданту Вернеру. И это затаённое молчание, полное глубокого значения, больше всего пугает захватчиков.

Интересны работы артистов, игравших отрицательных персонажей. Так Н. Алисова создаёт убедительный образ Пуси, нагловатой и жалкой, трусливой и подленькой предательницы. Капитан Курт Вернер в исполнении немецкого актёра Ганса Клеринга — враг хитрый и опытный, трусливый и злобный. Клеринг играет просто, без нажима. И в этой простоте актёрской трактовки, в соблюдении художественной меры удача артиста, создавшего один из самых сильных в нашем кино образов фашистских извергов.

Картина завершается полукружием радуги — символом освобождения и надежды. Вместе с прекрасным ансамблем исполнителей режиссёр воспевает величие духа людей, которых история нарекла непокорёнными.

«Радуга» снималась в Ашхабаде, где в то время работала Киевская киностудия. Фильм, полностью построенный на зимней натуре, создавался в условиях туркменского лета. На территории небольшого стадиона была построена украинская деревня «Новая Лебедивка». Здесь в жару, доходящую до шестидесяти градусов, снимали зимние пейзажи — запорошённые снегом хаты, обледенелый колодезный сруб, покрытые инеем деревья. Много сил и стараний приложили тогда художник В. Шмелёва и оператор Б. Монастырский, чтобы добиться достоверности, убедить зрителя, что зима наша не бутафорская, а настоящая.

Ряд кадров, которые требовали настоящей зимней натуры, снимался под Семипалатинском. Здесь жили украинские переселенцы. Колхозницы, участвовавшие в массовых эпизодах, с такой яростью бросались на артистов, игравших фашистов, что нередко приходилось прерывать съёмки.

Картина Донского ошеломляла и потрясала всех. Американский посол в Москве попросил у советского правительства разрешения отправить копию фильма президенту Франклину Рузвельту. Копия была отправлена в США. Через некоторое время на имя Марка Донского пришла телеграмма за подписью Франклина Рузвельта. «В воскресенье в Белом доме смотрели присланный из России фильм „Радуга“, был приглашён специально для перевода профессор Чарльз Болен, но картина была понятна и без этого. „Радуга“, — прибавлял президент, — будет показана американскому народу в подобающем ей величии, в сопровождении комментариев Рейнольдса и Томаса».

В 1944 году картина Донского была удостоена премии Национального совета кинообозревателей США.

Джон Мак-Манус из нью-йоркской газеты «П.М.» назвал Олену Костюк «символом русской женщины, готовой пройти сквозь муки и принести в жертву собственную жизнь для освобождения отчизны». Он писал, что Марк Донской «выразил в своём произведении глубокий смысл повсеместной общенародной войны».

«Радуге» были посвящены сотни восторженных статей в американской, английской, французской, итальянской, скандинавской и даже турецкой прессе. Приведём только некоторые из них: «После „Радуги“ все предыдущие военные фильмы кажутся бледными». «"Радуга" — военный фильм, полный реализма, кричащего реализма».

«ИВАН ГРОЗНЫЙ»

Центральная объединённая киностудия (Алма-Ата, 1945 г.) Сценарий и режиссура С. Эйзенштейна. Операторы А. Москвин, Э. Тиссэ. Художник И. Шпинель. Композитор С. Прокофьев. В ролях: Н. Черкасов, Л. Целиковская, С. Бирман, П. Кадочников, М. Жаров, А. Бучма, М. Кузнецов, М. Названов, А. Абрикосов, А. Мгебров, М. Михайлов, В. Пудовкин и др.

Фильм «Иван Грозный» был последней режиссёрской работой Сергея Эйзенштейна, работой, которую он так и не успел завершить. В ночь с 10 на 11 февраля 1948 года Эйзенштейн скончался от обширного инфаркта.

Личность Ивана Грозного интересовала и привлекала Эйзенштейна. Показывая исторические события, режиссёр решил подчеркнуть главное в русском царе — стремление к государственному единению и мощи России, на пути к которому он не останавливался ни перед чем.

Работу над сценарием Эйзенштейн начал в январе 1941 года. Готовясь к фильму, он тщательно изучал летописи, исторические труды об Иване Грозном, фольклор.

Согласно замыслу первая серия картины охватывала юность Ивана, венчание на царство, Казанский поход, смерть Анастасии и завершалась крёстным ходом к Александровской слободе, куда, покинув царство, удалился Иван.

На роль Ивана Грозного был утверждён Николай Черкасов. Режиссёр выдвинул перед ним сложные задачи. Актёр писал в своей книге: «Он требовал, чтобы характеристика Грозного складывалась и раскрывалась перед зрителем в точном соответствии с развитием действия, между тем как действие охватывало свыше двадцати лет его жизни, разносторонней государственной деятельности. Одни лишь многочисленные внешние перевоплощения, через которые проходил Грозный, от лучезарного юноши и до изнеможённого борьбой, но сильного, властного правителя государства, ставили ряд серьёзных трудностей».

В фильме у Черкасова было больше десяти возрастных гримов. На вопрос: «Отталкивался ли Эйзенштейн во внешности персонажей от их исторических прототипов, показывал ли вам портреты Ивана Грозного?» — художник-гримёр Горюнов ответил: «Никогда. Он говорил, что образ делается нами, мы должны показать своё к нему отношение». Как говорил сам Эйзенштейн, «не столько Эль Греко, сколько монахи Алессандро Маньяско

стилистически определили облик и движения моего Ивана Грозного — Черкасова». В картинах Маньяско, итальянского художника XVII—XVIII веков, он увидел не только линии Эль Греко, но и Домье, Калло, Гойи…

Съёмки «Ивана Грозного» начались 1 февраля 1943 года в Алма-Ате, куда был эвакуирован «Мосфильм». Правительство Казахской ССР предоставило группе Эйзенштейна недавно отстроенный в столице Дом культуры, зрительный зал и сцена которого служили в качестве кинопавильона.

Кинематографисты были обеспечены всем необходимым для создания монументальной картины в двух сериях, требовавшей бесконечной смены громоздких строенных декораций и громадного количества костюмов, от богатых царских облачений до сотен кольчуг для пушкарей и латников. Правда, съёмки в павильоне часто приходилось вести по ночам, так как днём электроэнергия шла на нужды заводов, работавших для фронта.

Неожиданно выяснилось, что нет фанеры для постройки фундуса — щитов, из которых делают декорации. Сообразили, что растёт в Казахстане крупный кустарник. Его зовут чий. Плетут из него маты, кладут на пол под кошмы. Когда начали делать декорации к «Ивану Грозному», то набивали на брусья маты из чия, а потом их штукатурили. Можно только поражаться, как умел Эйзенштейн при скромных возможностях военного времени создать прекрасные декорации соборов и царских палат.

На картине работали два оператора: Эдуард Тиссэ, снимавший натуру, и Андрей Москвин, которого режиссёр специально пригласил для павильонных съёмок. Портретные съёмки оператора Москвина могли бы составить гордость любой кинематографии. «Иван Грозный» — один из ярчайших в истории мирового кино примеров живописного кинематографа.

Художником фильма являлся И. Шпинель, но при разработке эскизов ему активно помогал Эйзенштейн. В разработке эскизов, костюмов Сергей Михайлович опирался на собственный дар блистательного художника-графика. Он нарисовал более двух тысяч набросков для картины.

Эйзенштейн сам делал эскизы костюмов, добиваясь того, чтобы костюм подчёркивал характеристику действующего лица. Он с неутомимым вниманием следил за второстепенными, казалось бы, аксессуарами — за утварью, за предметами культа, добиваясь выразительности мельчайших деталей, стилистического единства всех подробностей. Эйзенштейн говорил, что привык «думать рисунками», и эта изобразительная отточенность присутствует в каждом кадре. Весь финал первой серии был зарисован им в последовательном развитии кадров,

причём не эскизно набросан, как обычно у режиссёров, а подробно, обстоятельно разработан, — это была серия вполне законченных, завершённых рисунков. Он старался воспроизвести в кадре то, что было изображено им на бумаге. Эйзенштейн долго, тщательно устанавливал кадр и подолгу смотрел в глазок аппарата, прежде чем приступить к съёмке, добиваясь того, чтобы каждый кадр в отдельности представлял собою законченную живописную картину.

Сергей Михайлович обращал внимание главным образом на пластическую выразительность актёрской игры. Благодаря этому и появилось выражение: «Эйзенштейн выгибает актёра под картиночку». Другая подобная шутка была рождена местным, казахстанским, колоритом: «У Эйзенштейна актёр выворачивается как саксаул».

Черкасов, вдохновлённый патриотическим замыслом фильма, был необычайно увлечён работой. «Мужественный, величавый, волевой образ Ивана Грозного, бесстрашного в борьбе за высшие интересы государства, насыщенный сложным психологическим содержанием, поставленный в острые по своему драматизму положения, в ситуации подлинного трагического характера, с первых же дней работы над ролью поглотил все моё внимание и силы», — вспоминал Черкасов о том времени.

Работа с Эйзенштейном представляла несомненные трудности для актёров, большинство из которых встретились с этим режиссёром только на «Иване Грозном». Актёрский состав подобрался необычайно сильный. Как говорил сам Эйзенштейн: «Я с бездарностями вообще не имею дела».

В «Иване Грозном» созданы прекрасные образы: зловещая Ефросинья Старицкая — Бирман, прямодушный и бурный Колычев — Абрикосов, исступлённо ненавидящий Пимен — Мгебров, фанатичный молодой Басманов — Кузнецов, инфантильный и безвольный Владимир Старицкий — Кадочников. Одним чувством ненависти к боярам живёт Федор Басманов — Бучма. Ещё более колоритен Малюта Скуратов — Жаров. Сталин особо отметил Названова в роли Курбского. Собственно говоря, в фильме нет актёра, включая исполнителей эпизодических ролей, которые не создали бы запоминающихся фигур. Даже юный Вицин, два раза мелькнувший среди безусых, по-современному выглядевших нагловатых опричников, запоминается своей мальчишеской безоглядностью.

На съёмочной площадке Эйзенштейн много экспериментировал, варьировал, делал десятки вариантов одного кадра. Режиссёр понимал, что вторая серия полемичнее политически, но сильнее драматургически, поэтому он делал все,

чтобы сократить разрыв между выпуском двух серий до минимума. Многие сцены второй серии снимались одновременно с первой, а некоторые, вообще сначала предназначавшиеся для первой серии, только в процессе монтажа оказались во второй (например, сцены детства Ивана). Эйзенштейн делал режиссёрские разработки характеров действующих лиц и выстраивал непрерывную линию поведения персонажей сразу для всего фильма. Ещё 31 марта 1942 года Эйзенштейн записывает: «…дрался в парткоме 17 марта за выход обеих серий одновременно…»

Накануне нового, 1944 года в Алма-Ату прибыла комиссия Комитета по делам искусств. Она просмотрела отснятый материал по «Ивану Грозному» и одобрила его.

В процессе съёмок первоначальные планы Эйзенштейна претерпели изменения — материал не умещался в две серии, и фильм должен был стать трилогией, соответственно трём этапам правления Грозного. В противном случае три четверти чудеснейшего материала пришлось бы выкинуть.

Вторая серия фильма, согласно первоначальному плану, была посвящена полному разгрому боярской оппозиции и заканчивалась высшим подъёмом ратных подвигов Грозного, его походом против ливонских рыцарей, его победоносным выходом к водам Балтики. «Отныне и до века да будут покорны державе Российской моря… На морях стоим — и стоять будем!» — такими словами Ивана Грозного завершалась вторая серия посвящённой ему эпопеи.

По новому варианту вторая серия фильма заканчивалась задолго до наступления этих событий. Заключительные её кадры были посвящены убийству Старицкого, — иначе сказать, победе Ивана IV над внутренним врагом, над боярской оппозицией.

В июле 1944 года съёмочный коллектив был уже в Москве, в знакомых павильонах «Мосфильма» на Потылихе. Последние досъемки, монтаж, озвучание — теперь работа над первой серией быстро двигалась к концу.

Фильм завершался получившим мировую известность эпизодом крёстного хода народа в Александровскую слободу. Бесконечно тянущаяся вдаль, извивающаяся на белом снегу чёрная людская лента необычайно эффектна и красива. Это Москва тянется крёстным ходом к царю, в добровольное его изгнание, чтобы молить о возвращении на престол.

28 октября состоялся просмотр первой серии «Ивана Грозного» на большом художественном совете. На обсуждении раздавались критические голоса: упрекали в замедленном ритме, в усложнённости формы, но в целом картина была одобрена.

Спустя месяц с небольшим после художественного совета фильм был принят Комитетом по делам кинематографии.

20 января 1945 года в столичном кинотеатре «Ударник» состоялся общественный просмотр первой серии «Ивана Грозного». В фойе была устроена выставка костюмов.

Фильм был встречен всеобщим признанием. Появилось много статей, высоко оценивающих новую работу Эйзенштейна. Страстно и темпераментно приветствовал «Ивана Грозного» Вс. Вишневский. Все улавливали в этом фильме перекличку с современностью. Ещё шла война, и патриотическое звучание первой серии, призывы к защите родной земли глубоко проникали в сердца зрителей.

Первая серия получила и международное признание. Вот что писал Чарлз Чаплин: «Фильм Эйзенштейна „Иван Грозный“, который я увидел после второй мировой войны, представляется мне высшим достижением в жанре исторических фильмов. Эйзенштейн трактует историю поэтически, и, на мой взгляд, это превосходнейший метод её трактовки».

Самых высоких похвал удостаивалось исполнение Черкасовым роли Ивана Грозного. Во всех выступлениях отмечались величие, монументальность и эпичность созданного актёром образа.

Летом 1945 года Черкасов уже должен был закончить сниматься во второй серии «Грозного». В павильоне на «Мосфильме» стояли готовые декорации, актёры ждали вызовов со дня на день, а съёмки все откладывались и откладывались, так как композитор С. Прокофьев, занятый работой над оперой «Война и мир», задерживался с партитурой, а снимать сложные по ритму сцены пира опричников в Александровской слободе, их зловещие пляски Эйзенштейн без музыки не мог и не хотел. Так и появился у Черкасова первый за многие годы отпуск.

Для Эйзенштейна летний простой стал косвенной причиной весьма важного события. Проходившая в Московском Доме кино конференция по цвету натолкнула режиссёра на мысль сделать сцену пира опричников — центральный эпизод второй серии — цветным. «Краски вступят взрывом пляски цветов. И заглохнут в конце пира, втекая незаметно в чёрно-белую фотографию, в тон трагической, случайной смерти князя Владимира Андреевича» — так задумывал решить эту сцену Эйзенштейн. Это действительно пир золотисто-красных красок, буйное слияние которых передаёт бешеный разгул страстей и зловещее предвещание чего-то недоброго.

Эксперимент был смелым и, как показало время, весьма важным не только для самого фильма, но и для всей

последующей истории кино.

Если первая серия фильма в узловых своих моментах опиралась на реальные события, пусть несколько изменённые и смещённые во времени, то вторая серия, названная «Боярский заговор», строилась не на правде факта, а на правде художественного образа.

Вторая половина царствования Ивана Грозного отмечена жестокостью. Мучительное желание вырваться из одиночества, не потерять друзей, оставаясь «грозным», и ощущение невозможности этого, невозможности сочетать власть и человечность преследуют Ивана.

Эйзенштейн решительно отказывается от разработки таких традиционных для искусства сюжетов, как убийство Грозным собственного сына, драматические истории многочисленных царских женитьб. Из сценария исчезают и почти обязательные для всех произведений об Иване Грозном фигуры Алексея Адашева и попа Сильвестра.

Вторая серия завершалась убийством Владимира Старицкого и пиром опричников. Третью, куда должна была войти драма отца и сына Басмановых, сцена исповеди, смерть Курбского, Ливонская война и выход к морю в финале, Эйзенштейну снять не удалось. Для третьей серии режиссёр успел снять лишь сцену покаяния и исповеди Ивана, а также несколько кадров «безмолвного похода» на мятежный Новгород. В записях Эйзенштейна сохранилось несколько вариантов финала всей картины.

Съёмки второй серии фильма возобновились в сентябре 1945 года. Вновь собравшиеся участники съёмочной группы ещё были полны воспоминаний об Алма-Ате и ЦОКСе, сблизивших всех в трудные военные годы.

За создание первой серии фильма «Иван Грозный» режиссёр С. Эйзенштейн, операторы А. Москвин и Э. Тиссэ, артисты Н. Черкасов и С. Бирман были удостоены высокой награды — Сталинской премии первой степени. Постановление Совета Народных Комиссаров СССР было опубликовано 27 января 1946 года. К этому времени съёмочная группа «Ивана Грозного» заканчивала работу над второй серией фильма.

А спустя несколько дней, 2 февраля, в Московском Доме кино торжественно отмечали присуждение Сталинских премий деятелям киноискусства, в том числе и создателям первой серии «Ивана Грозного».

На этом же вечере Эйзенштейну сообщили о том, что вторая серия «Грозного» отправлена на просмотр в Кремль. Меньше чем через час после этого сообщения Эйзенштейна отправили в кремлёвскую больницу с инфарктом миокарда. И уже позже, в

больнице, Сергею Михайловичу сказали о том, что вторая серия не вышла на экраны.

Показанный в 1946 году вариант второй серии Эйзенштейн не считал законченным. Он отвечал своим критикам, что не собирался делать тему сомнений Ивана основной, как не собирался вовсе лишить его внутренних противоречий, ибо величие характера не в том, чтобы не иметь колебаний, а в том, чтобы уметь их преодолеть.

Эйзенштейн поправлялся. Его уже выписали из больницы, и теперь он отдыхал в подмосковном санатории «Барвиха».

Суровая критика второй серии «Ивана Грозного», прозвучавшая в опубликованном осенью постановлении ЦК ВКП(б) о кинофильме «Большая жизнь», явилась неожиданной для её создателей. Авторы фильма обвинялись в незнании и искажении истории.

Эйзенштейн и Черкасов написали в ЦК письмо, в котором признавали допущенные ошибки и обращались с просьбой помочь исправить их в дальнейшем.

Ответ на своё письмо Черкасов и Эйзенштейн получили только спустя несколько месяцев. Им предлагалось 25 февраля 1947 года быть в Кремле для встречи с И. Сталиным.

Выслушав Эйзенштейна и Черкасова, Сталин обратился к режиссёру:

— У вас неправильно показана опричнина. Опричнина — это королевское войско. В отличие от феодальной армии, которая могла в любой момент сворачивать свои знамёна и уходить с войны, образовалась регулярная армия, прогрессивная армия. У вас опричники показаны как ку-клукс-клан.

Потом Сталин попенял на то, что царь получился нерешительный, похожий на Гамлета. По мнению вождя, мудрость Ивана Грозного состояла в том, что он стоял на национальной точке зрения и иностранцев в свою страну не пускал.

— Иван Грозный был очень жестоким, — продолжил Сталин. — Показывать, что он был жестоким, можно, но нужно показать, почему необходимо быть жестоким. Одна из ошибок Ивана Грозного состояла в том, что он не сумел ликвидировать пять оставшихся крупных феодальных семейств, не довёл до конца борьбу с феодалами. Если бы он это сделал, то на Руси не было бы Смутного времени… Тут Ивану помешал бог: Грозный ликвидирует одно семейство феодалов, а потом целый год кается и замаливает «грех», тогда как ему нужно было бы действовать ещё решительнее.

— Конечно, мы не очень хорошие христиане, но отрицать

прогрессивную роль христианства на определённом этапе нельзя, — рассуждал Сталин. — Это событие имело очень крупное значение, потому что это был поворот Русского государства на смыкание с Западом, а не ориентация на Восток. Только освободившись от татарского ига, Иван Грозный торопился с объединением Руси.

— Доделать фильм, — лаконично сказал он. — Передайте Большакову.

Через день, 26 февраля, находясь уже в Ленинграде, Черкасов прочитал в газете указ Президиума Верховного Совета СССР о присвоении ему звания народного артиста Советского Союза.

Острая кризисная ситуация со второй серией «Ивана Грозного» миновала.

Но работа над фильмом едва теплилась. Здоровье Эйзенштейна ухудшалось. Ему оставалось жить чуть меньше года. Он предчувствовал это. Незадолго до смерти Сергей Михайлович говорил с оператором Э. Тиссэ о том, кто бы мог продолжить его работу над «Иваном Грозным», снять третью серию так, как он задумал.

В ночь с 10 на 11 февраля 1948 года сердечный приступ настиг Эйзенштейна во время работы над статьёй «Цветовое кино», которая осталась незаконченной. Смерть наступила от повторного инфаркта миокарда.

Черкасов скорбно принял эту утрату. И сразу решил, что лучше всего воздать должное памяти великого режиссёра — это помочь обрести жизнь его последнему творению. Николай Константинович обратился к своему старому знакомому — режиссёру В. Петрову, — не согласится ли тот вместе с ним взяться за доработку второй серии «Ивана Грозного», чтобы фильм увидел свет.

Вместе с Петровым они сидели в просмотровом зале Министерства кинематографии СССР. «Я смотрел на экран как критик, как судья, и ошибки фильма все более и более становились мне ясными. Когда в зале вспыхнул свет и мы встретились глазами с В.М. Петровым, то с первого взгляда поняли друг друга: доработать материал было невозможно, надо было снимать вторую серию заново», — писал в своей книге Черкасов.

Но самым мудрым решением, безусловно, оказалось именно то, которое было принято в 1958 году, — выпустить фильм таким, каким его оставил великий режиссёр, и увековечить таким образом память о нём.

«ПОДВИГ РАЗВЕДЧИКА»

Киевская киностудия, 1947 г. Сценарий М. Блеймана, К. Исаева и М. Маклярского. Режиссёр Б. Барнет. Оператор Д. Демуцкий. Художник М. Уманский. Композиторы Д. Клебанов и О. Сандлер. В ролях: П. Кадочников, Е. Измайлова, А. Бучма, С. Петров, Д. Милютенко, С. Мартинсон, П. Аржанов, М. Романов, Б. Барнет и др.

Фильм «Подвиг разведчика» рассказывает о подвигах бойцов невидимого фронта.

…В разгар войны советского разведчика Федотова забрасывают в глубокий тыл врага. Маскируясь под коммерсанта и фашистского офицера, он ведёт свою работу, ежечасно подвергаясь смертельной опасности. Фабула фильма остра, напряжена до предела, изобилует неожиданностями. Многое кажется в ней невероятным, но в жизни работа советской разведки давала примеры ещё более сложных и запутанных историй.

Долгое время считалось, что прообразом экранного Алексея Федотова был разведчик Николай Кузнецов, действовавший на оккупированной фашистами территории. Тем более что в некоторых деталях версия Генриха Эккерта — Федотова и версия Пауля Зиберта — Кузнецова поразительно совпадают. Использована в фильме и реальная история похищения в оккупированном Ровно Николаем Кузнецовым и его товарищами немецкого генерала фон Ильгена (в фильме Федотов похищает генерала Кюна). В книге, посвящённой Кузнецову, К. Закалюк пишет: «Эпизод с похищением советским разведчиком гитлеровского генерала лёг в основу широкоизвестного кинофильма „Подвиг разведчика“. Но тогда по понятным причинам сценаристам имена действующих лиц пришлось заменить вымышленными».

Заменять имена сценаристам М. Блейману, К. Исаеву и М. Маклярскому и не требовалось, потому что герой их картины всё-таки не был лицом реальным. Алексей Федотов замысливался ими как собирательный образ. Хотя ключевыми эпизодами его экранной биографии стали подлинные истории, услышанные драматургами от разных разведчиков.

В мае 1946 года режиссёр Борис Барнет командируется в Киев для постановки фильма «Подвиг останется неизвестным».

С чем же сталкивается Барнет по приезде в Киев? Студия пустынна и холодна. Свет подают нерегулярно. Все здесь

проблема: грим, реквизит, костюмы, декорации. Сценарий будущего фильма требует переделок. Кинодраматурги отсутствуют, и неизвестно, когда приедут. Сроки производства сокращены — картину надо сделать за пять месяцев.

Руководителем студии в Киеве был тогда Амвросий Бучма. Он сам играл в картине одну из ролей и был, естественно, лично заинтересован в этой постановке. К тому же он очень любил Барнета и очень верил в него.

В январе приехал сценарист М. Маклярский и сразу же включился в работу.

К первому варианту сценария у худсовета было несколько серьёзных претензий и советов, вызвавших переделки в лучшую сторону. Приведём только некоторые из них.

Во-первых, предлагалось «прояснить цели подвига Федотова». В фильме вся эта история достаточно ясна. Действие начинается с квартиры Федотова в Москве, он только что вернулся с очередного задания. Однако сложная ситуация на фронте вновь требует его появления в тылу врага. Конкретнее — в ставке Гитлера. Его основной противник — группенфюрер Руммельсбург, начальник охраны ставки. Его главная цель — генерал-инспектор Кюн, в руках которого планы очередных военных действий.

Во-вторых, в соответствии с этим, должен претерпеть изменения образ Кюна, являющегося одной из самых уязвимых фигур сценария. Он почти водевилен и жалок, поэтому история его похищения кажется малоубедительной. Проба (артист Владиславский) только подтверждает это опасение. Художественный совет посчитал правильным и интересным замысел режиссёра сделать Кюна «невидимым полководцем», мозгом одного из фронтов.

Однако, прежде чем добраться до Кюна, разведчик появляется в районе ставки Гитлера. Теперь он Эккерт — представитель фирмы, торгующей щетиной, поскольку его намерение — вступить в контакт с аналогичной фирмой, наследник которой является адъютантом Руммельсбурга. Это даёт ему возможность устроиться в армии в качестве интендантского офицера, отправиться в Винницу, куда перенесена ставка, и организовать там контору по скупке щетины.

При обсуждении сценария на худсовете почти все отмечали наивность, чуть ли не водевильность предприятия Федотова — полагали его неумной авантюрой, рассчитанной на глупого немца-коммерсанта. Однако в картине предприятие осталось, и никакого ощущения водевильности нет.

В поисках актёра на главную роль Борис Барнет приехал из

Киева в Москву. Поиски эти были вынужденными, потому что, приступив к съёмкам картины «Подвиг останется неизвестным», Барнет намеревался снимать в главной роли одного из своих любимых «испытанных актёров» — Николая Крючкова. До этого он успешно работал с ним на трех своих картинах — «Окраина», «У самого синего моря», «Ночь в сентябре». К тому же актёрская проба выявила, по мнению Барнета, сходство Крючкова с разведчиком Николаем Кузнецовым.

Однако худсовет студии счёл обаяние Крючкова в этой роли несколько жёстким, «комиссарским». И предложил режиссёру поискать актёра, в котором твёрдость и мужественность сочетались бы с обаянием мягкости и интеллигентности.

Барнет пробовал на роль Федотова многих известных актёров, например, Добронравова. Обратил он внимание и на Павла Кадочникова, предложил актёру прочесть сценарий и пригласил его на пробу, которая в результате «побила» всех остальных претендентов на роль.

Многое дали Кадочникову для понимания майора Федотова продолжительные беседы с глазу на глаз с настоящим разведчиком — консультантом кинофильма.

Барнет принадлежал к тем режиссёрам, которые не позволяют себе выносить на съёмочную площадку не отрепетированных до мельчайших подробностей сцен. Репетиции были продолжительными, похожими на театральные. Барнет, если это было необходимо, привлекал актёров и к застольному периоду работы. «Сначала разберёмся в логике поведения наших героев, — говорил Борис Васильевич, — а затем уже поищем мизансцену».

По сценарию Кюн — «одна из наиболее уязвимых фигур». В полном соответствии со своим замыслом, одобренным художественным советом, Барнет сделал Кюна настоящим полководцем, мозгом одного из фронтов. И после некоторых колебании решился сам сыграть Кюна.

Главным оператором картины был Даниил Порфирьевич Демуцкий — классик немого кинематографа, соратник Довженко. Большая часть фильма снималась в декорациях, в павильоне — не только интерьеры, но и пейзажи. Ни в одной картине Барнета не было такого обилия крупных планов.

Фильм богат актёрскими удачами. Пожалуй, ни одна лента Барнета, исключая «Окраину», не собирала такого интересного актёрского состава. Корифей украинской сцены и кино А. Бучма с трагедийной силой сыграл роль патриота Лещука. Д. Милютенко создал зловещий образ предателя Бережного. М. Романов дал психологически тонкую и острую характеристику генерала фон

Руммельсбурга. Интересен П. Аржанов в роли фашистского агента Штюбинга. То, что Федотов ведёт единоборство с такими опасными противниками, придаёт особую остроту схватке.

Великолепным даром перевоплощения наделяет своего героя Павел Кадочников. Изображая Эккерта, актёр использовал найденный драматургами приём — «разбросанные» на протяжении всей ленты реплики с двойным смыслом, понятным, естественно, только герою фильма и сидящим в зале зрителям. Когда на дне рождения генерала Кюна именинник поднимал тост «За победу!», и Федотов — Эккерт значительно подчёркивал: «За нашу победу!» — это неизменно вызывало бурю восторгов.

С таким же подтекстом произносится актёром, к примеру, и такая реплика, как «Хорошо. Мы рассчитаемся с вами. Идите», обращённая к предателю Медведеву.

…Уже к марту 1947 года Барнет был настолько поглощён работой, что почти перестал писать письма домой. Спал по три-четыре часа в сутки, снимал в основном вечером, а день уходил на монтаж. Но когда прозвучали на студии первые слова одобрения, настроение у Барнета заметно повысилось: «Картина получается интересная. Было два просмотра. Был большой успех. Смотрел Луков — рычал от удовольствия…»

Предчувствия не обманули режиссёра: «Подвиг разведчика» ждал ошеломляющий успех у зрителя, режиссёра — множество поздравительных писем и телеграмм, восторженные рецензии, звания лауреата и заслуженного деятеля искусств Украины.

Фильм вышел на экраны 19 сентября 1947 года, а уже 1 октября «Вечерняя Москва» сообщила, что его посмотрели в Москве свыше одного миллиона зрителей. Игра Павла Кадочникова получила высокую оценку. Отмечали «отсутствие позы и переигрывания», «мягкость и простоту исполнительской манеры… делающей образ Федотова человечным и привлекательным», «строгость и сдержанность» актёрских средств выражения.

«Подвигу разведчика» суждена была редкая судьба — открытие нового, в сущности, жанра в отечественном кино. Овеянный легендой майор Федотов Павла Кадочникова, с которым на экран пришёл герой неизвестной волнующей профессии, породил целую кинематографическую плеяду разведчиков в фильмах последующих десятилетий.

«ЗОЛУШКА»

«Ленфильм», 1947 г. Сценарий Е. Шварца. Режиссёры Н. Кошеверова и М. Шапиро. Оператор Е. Шапиро. Художники Н. Акимов, И. Махлис. Композитор А. Спадавеккиа. В ролях: Я. Жеймо, Э. Гарин, А. Консовский, Ф. Раневская, В. Меркурьев, С. Филиппов и другие.

Творческая судьба режиссёра Надежды Кошеверовой сложилась вполне удачно. «Укротительница тигров» и «Медовый месяц» до сих пор любимы зрителем. И всё-таки лишь «Золушка» стала подлинным шедевром.

О рождении замысла одной из лучших советских киносказок Надежда Кошеверова рассказывала: «В сорок четвёртом году, возвращаясь из эвакуации, я встретила в Москве Жеймо. Она сидела в уголке — такая маленькая, растерянная… Я взглянула на неё и неожиданно предложила: „Яничка, вы должны сыграть Золушку…“ Она немного повеселела, и мы тут же отправились к Помещикову, который заведовал тогда Сценарным отделом в Комитете кинематографии. Возражений у него не было, он только спросил: „А кто напишет сценарий?“ И я, не задумываясь, выпалила: „Шварц“. Разумеется, никакой предварительной договорённости с Евгением Львовичем у меня не было, но, узнав о замысле, он тоже им загорелся. Сценарий писался специально для Жеймо».

Евгений Шварц сочинил сценарий в сжатые сроки. 15 мая 1946 года Кошеверова уже получила первый вариант «Золушки».

Сказочные герои были изображены автором с известной долей иронии. Король то и дело по каждому пустяку отказывается от престола и тут же снова водворяет корону на свою голову. Лесничий до смерти боится своей жены; у неё такой же ядовитый характер, какой у её родной сестры, проглотив которую людоед отравился и умер. А Золушка говорит, что очень вредно не ездить на бал, когда ты этого заслуживаешь, и мечтает о том, чтобы люди заметили, что она за существо.

29 мая сценарий был зачитан автором и обсуждён на худсовете «Ленфильма». Высказывания совета были одобрительными. Отмечали, что «это произведение Шварца наиболее чудесное из всех его произведений» (Г. Васильев), что «увидеть эту сказку глазами советского художника — это задача чрезвычайно трудная. Каждая фраза написана здесь не случайно, а прочувствована всем сердцем, со всем знанием окружающего мира…» (А. Иванов).

Сценарий всем понравился, подобрались великолепные актёры. Художник Николай Акимов, замечательный мастер театра и кино, создал прекрасные эскизы. Летом 1946 года снимали натуру в Риге. Хотя часто шли дожди, экспедиция была успешной.

24 сентября на худсовете студии состоялся просмотр и обсуждение первого отснятого материала. Председательствующий, директор студии И. Глотов предложил вначале заслушать режиссёров (в процессе работы над картиной был назначен второй постановщик — Михаил Шапиро, а художественным руководителем стал Г. Козинцев), чтобы выяснить их позицию и возможность дальнейшей работы.

После жаркой дискуссии было решено прикрепить к молодым режиссёрам трех мэтров для постоянного наблюдения за съёмками: а от Шварца, который отсутствовал на худсовете, потребовать переделок сценария.

22 октября Евгений Львович зачитал текст поправок. Большинству членов худсовета они понравились. Но теперь уже драматург высказал свою неудовлетворённость работой коллектива. Опекунство режиссёров превратило съёмки в митинги у камеры. Шварц считал, что ликвидация подобного положения гораздо «больше облегчит производственный процесс, чем всякие переделки».

Вскоре работа по картине вошла в нормальную колею, и съёмки успешно продолжились в павильонах «Ленфильма».

В блестящем актёрском ансамбле особое место занимала 37-летняя Янина Жеймо. Её Золушка смотрит с экрана широко открытыми, доверчивыми и счастливыми глазами ребёнка, искренне готового к чуду. И как характеристика именно такой Золушки звучат в фильме слова короля — Эраста Гарина, представляющего её своим гостям на балу: «Господа! Позвольте мне представить вам девушку, которая ещё ни разу не была здесь, сверхъестественно искреннюю и сказочно милую…»

После встречи Золушки с принцем, которого удивительно мягко играет Алексей Консовский, объявляются «королевские фанты», и прекрасной незнакомке выпадает честь спеть и станцевать на королевском балу. Напевая «Встаньте, дети, встаньте в круг», Золушка вовлекает в танец и короля, и принца, и старенького придворного, и всех кавалеров и дам. Эти взрослые дети танцуют и поют «Ты — мой друг, и я — твой друг».

Янина Жеймо была на редкость грациозна, ведь прежде она была цирковой артисткой. Эраст Гарин говорил о ней: «Лёгкость и изящество, с которыми провела роль Жеймо, меня восхищают. Вспомните сцены на дворцовой лестнице, на балу, где непосредственность её деловой и детской интонации так

естественна и наивна!.. Жеймо великая труженица. Она все умеет. Надо танцевать — она добьётся виртуозности в танце, надо петь — она будет петь, как наверняка пела Золушка: музыкально, легко».

Актрисе важно было наполнить сказку живым человеческим содержанием. И в этой связи интересен рассказ Янины Болеславовны о том, как снимался один из последних эпизодов фильма.

«В сценарии Евгения Шварца „Золушка“ героиня просто надевала туфельку по приказанию мачехи. Моя Золушка, как я её представляла, не могла просто из чувства страха или покорности мачехе исполнить приказание. Я долго просила Шварца дописать фразу, объясняющую согласие Золушки надеть туфельку. Но он считал, что для Золушки, которую любят дети всего мира, ничего не нужно объяснять. Этот поступок ничуть её не унизит. Вслед за драматургом и режиссёры считали, что нечего заниматься отсебятиной. И тогда я пошла на хитрость. На съёмке эпизода с туфелькой Раневская-мачеха начинает льстиво уговаривать Золушку надеть туфельку. Я, Золушка, молчу. Раневская опять обращается ко мне. Я опять молчу. Фаина Георгиевна теряется от моего молчания и неожиданно для всех — и для самой себя тоже — заканчивает фразу: „А то я выброшу твоего отца из дома“. То есть говорит то, что мне и нужно было. Моя Золушка соглашается, боясь за отца.

Присутствующий в павильоне Шварц принял бессознательную «подсказку» Раневской: «Только вы забыли, Фаина Георгиевна, конец фразы: „…и сгною его под забором“». Так родилась в фильме реплика Раневской, отсутствовавшая в первоначальном сценарии…»

И всё-таки заводилой в сказочной игре был король — Эраст Гарин. Главную характерную интонацию короля он определил как «безапелляционную наивность, присущую детям и безотказно убедительную для взрослых».

Кстати, на эту роль пробовались и Ю. Толубеев, и К. Адашевский — и каждый был по-своему хорош, но лишь в Гарине обнаружилась та мера эксцентрики и задушевности, которая нужна сказке.

«Ухожу! Ухожу в монастырь!» Вряд ли кто-нибудь, кроме Гарина, смог бы произнести эти слова с такой неповторимой интонацией обиженного ребёнка, которому снова испортили любимую игру. А потом мгновенно сменить свой гнев на милость: «Ну так и быть. Остаюсь на троне… Подайте мне корону!»

Именно король делает сказку сказкой. Не случайно фильм заканчивается его монологом: «Ну вот, друзья, мы и добрались до

полного счастья. Все счастливы, кроме старухи лесничихи. Ну, она, знаете ли, сама виновата. Связи связями, но надо же и совесть иметь. Когда-нибудь спросят: а что ты можешь, так сказать, предъявить? И никакие связи не помогут тебе сделать ножку маленькой, душу — большой, а сердце — справедливым».

При этих словах король снимает с себя корону, а затем и парик: игра закончена.

Превосходно воплотила образ мачехи незабываемая Фаина Раневская. Во время съёмок она очень похудела и, гримируясь, безжалостно обращалась со своим лицом. Подтягивала свой многострадальный нос с помощью кусочков газа и лака, запихивала за щеки комочки ваты. Все это жутко мешало, было неудобно. Когда её просили не мучить себя, раздражённо отвечала: «Для актрисы не существует никаких неудобств, если это нужно для роли».

На съёмочной площадке Фаина Георгиевна часто сидела съёжившись где-то в углу и, как вспоминала Елена Юнгер, бормотала сердито: «Не получается… Нет, не получается! Не могу схватить, не знаю, за что ухватиться!»

Раневская не хотела и не могла делать мачеху из «сказки». Этюдно она сымпровизировала и знаменитую сцену, как обычно добавив в неё свой текст. «Жалко, королевство маловато, разгуляться мне негде!» И с улыбкой добавила: «Ну ничего, я поссорюсь с соседями, это я умею… Солдаты! Во дворец, за королевской тёщей, босиком, шагом марш!»

Художники Н. Акимов и И. Махлис создали с помощью декораций и павильонов невероятно уютную и милую страну. Радостная праздничность атмосферы в «Золушке» создаётся операторской работой Евгения Шапиро (ему помогал знаменитый Андрей Москвин). Он добивается от простой чёрно-белой плёнки с помощью света и ракурсов поистине волшебных эффектов. Подпрыгивающий музыкальный галоп, сопровождающий пробежку свиты, написанный композитором Антонио Спадавеккиа, придаёт сказочным событиям особенную волшебность.

В апреле 1947 года съёмки были закончены, а уже в мае «Золушка» вышла на экраны страны. Фильм подкупал удивительной, по-детски доверительной интонацией, целомудрием и простотой.

«Золушка» имела успех во многих странах Европы и Азии. Повсюду отмечалась своеобразная трактовка сюжета и талант исполнительницы главной роли. Одна из немецких газет писала: «Янина Жеймо так обаятельна и полна очарования, что мы охотно дали бы ей руку, чтобы она проводила нас в сказочную страну».

Нежную и добрую Золушку сравнивали с волшебным эльфом. «Мы знали её или считали, что знали, — писал о Жеймо болгарский журнал, — и всё же мы открываем много нового в ней… Это именно она, Золушка из наших детских сновидений».

«Золушка» — тридцать пятый фильм замечательной актрисы. И последний. Больше в кино Янина Жеймо не снималась. Её занимали исключительно в «дубляже», то есть в русском озвучивании иностранных фильмов. Затем Жеймо, ставшая женой талантливого режиссёра Леонида Жанно, переехала в Польшу…

«МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ»

Киностудия им. М. Горького, 1948 г. Автор сценария и режиссёр С. Герасимов. Оператор В. Рапопорт. Художник И. Степанов. Композитор Д. Шостакович. В ролях: В. Иванов, И. Макарова, С. Гурзо, Н. Мордюкова, Б. Битюков, С. Бондарчук, Г. Романов, Л. Шагалова, Е. Моргунов, В. Хохряков, Т. Макарова и др.

15 сентября 1943 года в газете «Правда» были опубликованы Указ Президиума Верховного Совета СССР о награждении орденами и медалями участников подпольной комсомольской организации «Молодая гвардия» и очерк писателя Александра Фадеева «Бессмертие» — о подвиге молодогвардейцев. Номер газеты переходил из рук в руки. О героических делах юных краснодонцев быстро узнала вся страна.

Полтора года спустя, в феврале 1945 года, «Комсомольская правда» и журнал «Знамя» начали публикацию первых глав романа Александра Фадеева «Молодая гвардия».

Сергей Герасимов в то время был директором Центральной студии документальных фильмов и вместе с женой Тамарой Макаровой руководил объединённой актерско-режиссёрской мастерской во ВГИКе. Прочитав первые главы романа, он встретился с Фадеевым и поделился с ним замыслом поставить на материале «Молодой гвардии» дипломный спектакль.

Идея писателю понравилась. Работа в Институте кинематографии на третьем курсе в мастерской Герасимова началась, когда роман ещё не был завершён, когда дописывались последние главы и Александр Фадеев в отрывках читал их студентам, которым предстояло воплотить на экране жизнь и подвиг молодогвардейцев.

По свидетельству Тамары Макаровой, когда дело касалось распределения ролей, Герасимов охотно прислушивался к мнению писателя. Увидев Инну Макарову в студенческой постановке «Кармен», Фадеев воскликнул: «Так вот она же и есть Любка Шевцова! Уж не знаю, такая ли была Кармен, но что Любка была именно такой, смею тебя заверить».

Инсценированные в мастерской главы «Молодой гвардии» получили одобрение Фадеева, педагогов института, руководства кинематографии. Спектакль перенесли на подмостки Театра киноактёра, где он был сыгран сначала на малой сцене, а после неожиданного успеха у зрителей и на большой сцене.

Естественно, возникла идея экранизации «Молодой гвардии». Всю весну 1946 года Герасимов с утра до поздней ночи проводил

репетиции в Москве. Некоторых артистов привлекли со стороны. На роль Олега Кошевого был приглашён студент ГИТИСа В. Иванов. Из соседней вгиковской мастерской, руководимой О. Пыжовой и Б. Бибиковым, пришли С. Гурзо, Н. Мордюкова, В. Тихонов, Т. Носова.

Владимир Иванов был фронтовым разведчиком, демобилизовался в сорок пятом после трех тяжёлых ранений. Скрыв свою инвалидность, он поступил в ГИТИС, потом перевёлся во ВГИК. Молодой, энергичный, Иванов стремительно ворвался в кинематограф.

Евгений Моргунов должен был играть Тюленина, но Фадееву очень понравился Сергей Гурзо, и Моргунова «перебросили» на роль предателя Стаховича.

Принято считать, что лишь благодаря неожиданному стечению обстоятельств Сергей Бондарчук получил роль Валько. «Я не выбирал, — рассказывал сам Бондарчук. — Я, когда читал роман, готовясь к диплому, сразу понял, что моя роль — Валько, и уверовал в это».

Приехав в Краснодон, Герасимов устроил чаепитие для родителей погибших молодогвардейцев. А на следующий день артисты отправились в дома тех родителей, детей которых им предстояло играть. Нонна Мордюкова побежала в хутор Первомайский, где жили Громовы.

«Тебя, девушка, хорошо подобрали на роль Ульяши, только ты очень смуглая, а Ульяша была белотелая. Скажи там, чтоб тебя подгримировали», — напутствовала её мама Ули.

Сергей Гурзо жил в семье Тюлениных. Отец молодогвардейца был сильно покалеченный — на него упала вагонетка с углём. Сергею он сказал: «Ты, сынок, не слухай своего начальника — обязательно на ноги какую-нибудь обувку надень. Ну, как это в кино босым?..»

Бережно сохранив все достоинства книги, Герасимов продолжал работу над сценарием, пополняя его новыми фактами, сообщаемыми газетами, рассказами очевидцев и оставшихся в живых молодогвардейцев — Вали Борц, Жоры Арутюнянца, Радика Юркина. Интересно признание самого Фадеева, который, познакомившись со сценарием, сказал, что «читал его как совершенно новое произведение».

В фильме выступил слаженный, удивительно цельный ансамбль актёров разных поколений.

«Это было счастливейшее время, — говорил Сергей Герасимов. — Такой слитности и увлечённости молодого коллектива со времени работы над фильмом „Семеро смелых“ я не припомню. Да это и понятно, так как все участники были

связаны с только что закончившейся войной самым неразрывным образом. Все видели её глаза в глаза. Почти все парни побывали на фронте, вернулись с ранениями и орденами. Несмотря на юные годы, война стала их бытом и ничего не нужно было воображать. Надо было только вспоминать».

После выхода «Молодой гвардии» на экран возникли споры — таким ли был Олег Кошевой? Нет ли в игре Иванова излишней экзальтации, надрыва? Вряд ли подобные упрёки справедливы. Режиссёр и актёр несколько отлично от романа трактуют образ, но создают по-своему цельный и законченный характер.

Рядом с молодогвардейцами Герасимов показывает представителей старой гвардии: Проценко (В. Хохряков), Валько (С. Бондарчук). Елены Кошевой (Т. Макарова). В «Молодой гвардии» Тамара Макарова сыграла небольшую по объёму роль. Но, по воспоминаниям многих, она никогда не позволяла себе никаких истерик: работа Герасимова была для неё вне обсуждений.

Давно уже стала хрестоматийной огромная многоступенчатая панорама въезда гитлеровцев в Краснодон, снятая на одном монтажном куске, длиной без малого в 60 метров. На глазах зрителей чистые улицы утреннего Краснодона «заливает и заливает поток серой, пыльной, потной» фашистской солдатни. Вот уж где с абсолютной точностью передана обстановка действия! Главным действующим лицом сцены является Сергей Тюленин. Это его глазами воспринимаем мы происходящее. Да и сам подвижной аппарат становится как бы одушевлённым, пристрастным свидетелем страшной сцены.

Однако ключевой в фильме является сцена казни молодогвардейцев. Снимали её в семь часов вечера. Но уже с середины дня вокруг поверженного копра 5-й шахты собрались жители города. Люди стояли и молчали, подавляя рыдания, а молодым артистам приходилось делать дубли, исправлять неизбежные технические неполадки… Но лучшим куском, единственным, верно передавшим художественный смысл этой сцены, явился первый дубль, снятый сразу, без репетиции, в том состоянии душевного потрясения, которое сложилось в эти минуты. Он и вошёл в картину…

«Мы ведь к самому материалу, к истории этих ребят относились с невероятным энтузиазмом и чистотой, — говорила Инна Макарова. — Это же всё было. Помню, как приходили люди из соседних станиц, смотрели, как снимали сцену казни. Шурф забетонировали, лететь надо было метра два. Внизу подстелили маты. Но ребят падало много, порода торчала. Кто-то голову разбил, кто-то вывихнул руку. Четыре ночи снимали. Мы все по

сцене в рваных платьях, босиком. А уже осень, холодно. Я ещё кричала какой-то текст: „Прощай, мама, твоя Любка уходит в сырую землю!“. Но Герасимов это убрал: выжимать из людей слезы до бесконечности невозможно».

Когда съёмочная группа уезжала из Краснодона, рыдали все — и артисты, и местные жители. За время экспедиции они успели подружиться.

Первая редакция герасимовской «Молодой гвардии» была забракована и послужила началом для пересмотра концепции не только фильма, но и книги Фадеева, несмотря на то, что роман и поставленный по нему Н. Охлопковым спектакль были отмечены Государственной премией. Герасимов недоумевал: «И, однако, именно фильм, где я стремился сохранить каждую страницу книги, включая наиболее драматические сцены, такие, как сцены эвакуации и провала краснодонского подполья, именно фильм послужил поводом для пересмотра книги. Об этом я немало горевал, так как менее всего хотел этой своей дотошностью экранизации подвести под удар любимый роман и его такого дорогого мне автора. И всё же это случилось. Мы были сурово раскритикованы и взялись за переделку: я — фильма, Фадеев — романа. И только уже в 1948 году вторая редакция предстала на суд зрителя».

11 октября 1948 года была выпущена первая серия картины «Молодая гвардия». Тысяча пятьсот копий фильма демонстрировались во всех крупнейших городах Советского Союза. Буквально на следующий день газеты вышли с хвалебными рецензиями. Некоторые издания посвятили фильму целые полосы. Полтора года напряжённой работы огромного коллектива увенчались успехом.

В прокате 1948 года фильм занял первое место, а через год создатели «Молодой гвардии» получили почётную Сталинскую премию. Впервые студенты института (Иванов, Мордюкова, Шагалова, Гурзо и И. Макарова) наравне со своим преподавателем и руководителем были удостоены высокой награды.

Фильм открыл дверь в киноискусство целому ряду актёров и режиссёров, занявших позже ведущее место в отечественном кино. Достаточно назвать имена С. Бондарчука, И. Макаровой, Н. Мордюковой, В. Тихонова, Л. Шагаловой, К. Лучко, Г. Юматова, В. Авдюшко, М. Крепкогорской, Т. Носовой, Е. Моргунова, О. Ивановой, режиссёров Ю. Егорова, Т. Лиозновой, Ю. Победоносцева, С. Самсонова — все они прошли школу «Молодой гвардии» Герасимова.

Фадеев писал книгу по горячим следам, основываясь на

результатах следствия, поэтому в романе «Молодая гвардия» — масса фактических неточностей и несправедливостей. В ответ на подобные упрёки Александр Александрович говорил, что писал роман, а не документальную повесть.

Как известно, прообразом предателя Стаховича стал Виктор Третьякевич. Исполнитель этой роли Евгений Моргунов получил около трех тысяч писем, среди них немало оскорбительного содержания. Артиста называли «иудой», «подонком». Конечно, было неприятно, но таково воздействие на людей реалистического искусства. Несмотря на это Евгений Александрович считал эту роль одной из главных в своей жизни.

Позже выяснилось, что Виктор Третьякевич вовсе и не предатель. В 1960 году он был удостоен (посмертно) ордена Отечественной войны 1-й степени «как первый комиссар „Молодой гвардии“». После этого внёс поправки в свои фильм и Сергей Герасимов. Эпизоды со Стаховичем-Третьякевичем были вырезаны. Финал картины был переозвучен — отныне диктор в числе прочих погибших молодогвардейцев называл и Виктора Третьякевича.

«КУБАНСКИЕ КАЗАКИ»

«Мосфильм», 1949 г. Сценарий Н. Погодина. Режиссёр И. Пырьев. Оператор В. Павлов. Художники Ю. Пименов, Г. Турылев. Б. Чеботарёв. Композитор И. Дунаевский. В ролях: М. Ладынина, С. Лукьянов, К. Лучко, В. Давыдов, Е. Савинова, А. Петров, А. Хвыля, С. Блинников, Ю. Любимов и др.

После музыкального фильма «Сказание о земле Сибирской» режиссёру Ивану Пырьеву захотелось сделать весёлую, красочную, яркую по цвету картину, которая дала бы зрителю радость и отдых. Пырьев вспомнил сибирские ярмарки, которые видел в детстве. Вспомнил и то, что он знал по рассказам о знаменитой Ирбитской ярмарке, и по роману Вячеслава Шишкова, и о Нижегородской… И, наконец, по гоголевской «Сорочинской ярмарке»…

Ярмарка — это прежде всего зрелище, и зрелище красочное, яркое, зазывающее. С каруселью, цирком, балаганом. Думая о картине в цвете, Пырьев подумал, что ярмарку надо делать осенью на Кубани — там казачество, красивые женщины и лихие парни. Там любят и выращивают хороших коней, а значит, любят конные состязания, скачки. На Кубани своеобразная речь, так называемый «суржик» — смесь украинского языка с русским, там поют хорошие песни…

Правда, ярмарок на Кубани не бывало, но Пырьева это не смущало. Он считал, что «искусство не только должно отображать то, что есть, но и звать к тому хорошему, новому, что должно быть».

Сюжет фильма выстраивался сам собой. На ярмарку как на своеобразный праздник урожая съедутся после окончания уборочных работ колхозники всего района. Они приедут и себя показать, и добрых людей посмотреть. Так возникла мысль о соревнованиях художественной самодеятельности и о конных состязаниях.

Пырьеву теперь был нужен хороший писатель-драматург, который обладал бы юмором, хорошо знал Кубань и её людей. И такой нашёлся в лице Николая Фёдоровича Погодина.

В феврале 1949 года на художественном совете «Мосфильма» при обсуждении уже готового сценария «Весёлая ярмарка» Погодин рассказывал: «…Как-то Иван Александрович мне говорит: „Может быть, напишем „Колхозную ярмарку“»? И в двух словах обрисовал, что это такое. Я сразу ответил: «Это здорово»».

Николай Погодин сочинил историю, где соперничающие

женихи стремились завоевать невесту победой на колхозных скачках. Характеры были выписаны уверенной рукой и дали актёрам благодатный материал.

На роль Пересветовой, женщины умной, доброй, волевой и очаровательной, была сразу утверждена жена Пырьева — Марина Ладынина.

А вот отыскать актёра на роль Гордея Ворона, «казака лихого, орла степного», оказалось делом непростым. Однажды в спектакле Театра имени Вахтангова Ладынина увидела Сергея Лукьянова. Состоялись пробы. Пырьев забраковал актёра. Удивлённая этим решением, Ладынина спросила у ассистента режиссёра: «Как проходил показ?» Выяснилось, что Лукьянов был без грима, в обычной одежде.

Артиста загримировали, сделали фотопробы и показали их Пырьеву. «Кто это? — сразу оживился Иван Александрович. — Срочно заключите с ним договор!»

Так Сергей Лукьянов пришёл в группу. Он сыграл Гордея Ворона сильно, мужественно и, несмотря на комедийную условность ситуаций, по-человечески убедительно, драматично. Как лихо и смело мчался он на коне по степи!..

Роль молодой колхозницы Даши получила Клара Лучко. По словам актрисы произошло это при следующих обстоятельствах: «В один из дней в Театре киноактёра, где я работала, появилось объявление о том, что режиссёр Пырьев собирается читать свой новый сценарий — „Весёлая ярмарка“. На встречу с Пырьевым шла, как говорится, „за компанию“ со своими подругами, которых наш учитель Сергей Аполлинариевич Герасимов рекомендовал на роли в этой комедии. Обо мне он в характеристике написал: „Лучко — тургеневская героиня, ей надлежит играть лирические классические роли“. Поэтому о Даше Шелест, молодой колхознице из „Весёлой ярмарки“, мне и не думалось. В раздевалке я столкнулась с Иваном Александровичем. Он внимательно посмотрел на мою кроличью шубку, белый платок, повязанный узлом, поздоровался и быстро прошёл в зал. Спустя несколько дней я вместе с другими актрисами получила приглашение на фотопробы…»

Первым, кто поздравил Лучко с утверждением на роль, был Александр Петрович Довженко: «Девушка, вы прошли худсовет. Желаю успеха. Вы будете много и успешно сниматься в кино».

Накануне отъезда в экспедицию на Кубань в гримерную зашёл Сергей Лукьянов. Увидев Клару Лучко, он произнёс: «Я — пропал!» — и, повернувшись, ушёл. Эти слова потом облетели всю Москву. После выхода «Кубанских казаков» на экран Лукьянов и Лучко поженились, у них родилась дочь Оксана. К

сожалению, у Сергея Владимировича было больное сердце, и в самом расцвете своего таланта он ушёл из жизни. Было ему всего 55 лет…

Картину снимали в совхозе-миллионере «Кубань», гремевшем на всю страну. В хозяйстве были винзавод, летний кинотеатр, школа, гостиница и даже зверинец. По центральной усадьбе разгуливали павлины. В День урожая прямо напротив Дома культуры накрывали огромные столы, ломившиеся от выращенных в совхозе фруктов, вина, мяса.

Перед съёмками Иван Александрович заставил артистов вживаться в образы героев фильма. Они и на комбайне работали, и ночью зерно сгребали на току.

С Мариной Ладыниной разговорился по душам один председатель колхоза: «Зачем ты взялась за этот фильм? Ты неплохая актриса, но все равно кубанскую казачку тебе не сыграть». После выхода фильма на экраны Ладынина получила от него письмо: «Когда там в кино ты идёшь по стерне, у тебя и юбка телепается по ботинкам, как у наших баб». По словам актрисы, это была для неё высшая похвала.

Ярмарку разместили у старого деревянного элеватора, подвесили и огромный портрет Сталина. Когда фильм вышел на экран, этот портрет в кадре был, но позже его вырезали. Колхозная ярмарка позволила оператору В. Павлову разгуляться яркостью цвета, весёлой праздничной пестротой. А снимали-то праздник на пустыре! Установили арку — вход на ярмарку, павильоны, даже карусели были привозными, деревья понасажали, но фрукты, овощи были настоящие, кубанские.

В своём стремлении к правде жизни Пырьев был неутомим. В фильме есть сцена на ипподроме, где решается судьба Даши Шелест. Актёрам Андрею Петрову (Тузов) и Владлену Давыдову (Ковылев) трудно давалась верховая езда. И когда не получился очередной дубль, Пырьев пришёл в ярость. Он подбежал к лошади, сбросил актёра и сам вскочил в седло. Так и поскакал — в тапочках на босу ногу и пижаме. Минут двадцать носился по кругу, пока у лошади не появилась пена на губах. Соскочил с лошади и крикнул: «Вот так надо!»

На следующий день у Ивана Александровича осторожно поинтересовались, где это он учился верховой езде. Пырьев мрачно ответил: «В детстве. Когда пастухом был…»

Позже на «Мосфильм» пришло немало писем от донских и кубанских колхозников, в которых они возмущались тем, что молодой казак Николай Ковылев не умеет гарцевать на коне!..

А вот Марину Ладынину можно было ставить всем в пример. В одной из сцен Галина Пересветова участвует в гонках на

беговой качалке. После двух тренировочных «проминок» Ладынина взяла у конюха вожжи и одна помчалась на рысистой лошади. Когда снимались планы, где не только лица героини, но даже фигуры не видно, Пырьев давал указание заменить артистку дублёром. Ладынина со слезами на глазах требовала дать ей возможность ехать самой, заявляя, что это её актёрское право…

«Кубанские казаки» запомнились и великолепными песнями. У Пырьева была поразительная интуиция, позволявшая находить композиторов именно для данного фильма. Идею песни «Каким ты был» он отчётливо обрисовал поэту Матусовскому и композитору И. Дунаевскому, которые блистательно выполнили «заказ».

Перед выходом на экраны фильм «Весёлая ярмарка» посмотрел Сталин и предложил новое название — «Кубанские казаки».

«Кубанские казаки» были восторженно приняты и зрителями, и прессой. По радио ежедневно передавали песни «Ой, цветёт калина…» и «Каким ты был, таким остался…». Создатели «Кубанских казаков» были удостоены Сталинской премии.

Наступил 1956 год. Хрущёв, разоблачая культ личности, в частности, сказал, что «Кубанские казаки» — это лакировка действительности. В результате фильм исчез с экранов. Он исчез даже из биографии Пырьева. Да, конечно, в картине не было объективной оценки трудностей. А вот весёлое и радостное воспевание колхозного труда, новой морали, дружеской солидарности и пылкой любви — были. И в меру возможностей и условностей жанра — музыкальной комедии, киноводевиля, оперетты — картина была правдива.

Затем пришло время Брежнева. Фильм переозвучили, реставрировали, и он снова радовал зрителя.

Но потребовалось время, чтобы картину смогли оценить без всякой политической подоплёки. В этом отношении характерно признание режиссёра А. Михалкова-Кончаловского: «Во время учёбы мы с Андреем Тарковским не выносили Пырьева. А теперь без слёз не могу смотреть „Кубанских казаков“. Пырьев для меня уже классик, его картины вызывают чувство нежности…»

«ВЕРНЫЕ ДРУЗЬЯ»

«Мосфильм», 1954 г. Сценарий А. Галича и К. Исаева. Режиссёр М. Калатозов. Оператор М. Магидсон. Художник А. Пархоменко. Композитор Т. Хренников. В ролях: В. Меркурьев, Б. Чирков, А. Борисов, А. Грибов, Л. Гриценко, Л. Шагалова, А. Покровский и др.

«Верные друзья» — десятый фильм Михаила Калатозова и его дебют в области комедии. Желание режиссёра обратиться к комедийному жанру многих удивило. Калатозова знали как молчаливого, сосредоточенного и неулыбчивого человека. Конечно, искры юмора нет-нет, да блистали в его прежних работах, начиная с «Соли Сванетии». Но совсем другое снять полнометражный комедийный фильм…

Возможно, на решение режиссёра повлияла почти трагедийная судьба его предыдущей картины «Вихри враждебные». Поэтому, когда руководители Министерства культуры обратились к переживавшему эту беду Калатозову с неожиданным вопросом: «Что вы будете сейчас ставить?», он высказал несколько своих предложений и добавил на всякий случай: «И ещё… только это так, несерьёзно… Ещё очень хочется поставить комедию…»

Комедию?! За это предложение ухватились. Калатозов сказал, что он имеет в виду сценарий, однажды уже отклонённый. «Ну и что?» — ответили ему.

Сценарий «Верных друзей» в худшие кинематографические времена был забракован, запрещён, причём так категорично, что его авторы А. Галич и К. Исаев даже не рискнули защищать своё детище. Сценарий лежал на полке в ожидании лучших времён. И они наступили.

Весёлая история начинается с тех давних времён, когда на московской окраине трое ребят целые дни пропадали на маленькой речушке Яузе. Ещё тогда они дали слово когда-нибудь встретиться и совершить путешествие на плоту по большой, настоящей реке.

Прошли годы. И вот три уважаемых человека — хирург Чижов (Б. Чирков), зоотехник Лапин (А. Борисов) и академик архитектуры Нестратов (В. Меркурьев) — отправляются в плавание на рыбацком плоту. Восстанавливаются детские клички. Заслуженного животновода снова величают Кошачьим Барином, почтенного профессора медицины — Чижиком, величавого градостроителя — Индюком.

В сценарии была предусмотрена сцена в вагоне поезда,

который увозит героев из Москвы и доставляет их к речному вокзалу на Каме. Лирическое самочувствие настолько переполняет героев, что возникает песня «Плыла, качаясь, лодочка по Яузе-реке…», которую ведёт Александр Борисов — Лапин и которую подхватывают с охотой и от сердца его друзья.

Во время путешествия на плоту случается привычная комедийная путаница, основанная на том, что известных людей принимают за «столичных» артистов, за бродяг, за жуликов. Друзья терпят «кораблекрушение», посадив свой плот на мель, становятся «робинзонами», оказавшись на «необитаемом» острове.

Каждый новый сюжетный поворот даёт повод посмеяться над изрядно оторвавшимся от жизни, важничающим академиком, над его хвастовством и зазнайством. Если раньше, в детстве, друзья за это «макали» Ваську-«индюка» в холодную воду в прямом смысле слова, то сейчас они только грозят это сделать.

Зато архитектор Нестратов по-настоящему окунается в окружающую его реальную жизнь и начинает понимать, чего стоят его директивы, как мало он знает положение дел на местах. Яркий драматургический материал и блестящая игра Василия Меркурьева поставили его героя в центр фильма. Однако отличны и добрый, застенчивый Лапин, несущий функции лирического героя, и по-юношески озорной, ироничный Чижов. Актёрское трио В. Меркурьева, А. Борисова, Б. Чиркова принесло зрителям настоящую радость.

Съёмки шли почти всё время на природе, на реке Оке в окрестностях города Тарусы. Утром, когда артисты приходили на берег и усаживались на плоту, чтобы плыть на работу, их провожала ватага ребятишек. Первого сентября зарядил мелкий дождь. Он шёл с утра до вечера. Дождь не прекращался и весь следующий день. Киноэкспедицию пришлось свернуть. Рабочие разобрали плот по брёвнышкам, пронумеровали каждое из них, уложили на грузовики и отправили на юг, в Ростов, на реку Дон, где ещё стояли тёплые дни.

Целый месяц Калатозов снимал картину, радуясь чудесной погоде, но в октябре и здесь похолодало. Актёрам приходилось терпеть и, замерзая на ветру, делать вид, что им очень тепло.

Вот в таких непростых условиях рождалась комедия «Верные друзья». Самоотверженный труд актёров не пропал даром. Пройдёт время, и критики отметят: «Шутки и взаимные розыгрыши трех верных друзей, так необычно проводящих свой отпуск, и с таким блеском воплощённые на экране талантливыми артистами; полные прелести волжские и камские пейзажи, с таким вкусом и разнообразием снятые великолепным оператором

М. Магидсоном; обилие весёлых, легко запоминающихся мелодий Т. Хренникова (на слова М. Матусовского) — все это радует и по-хорошему веселит зрителей».

Калатозову удалось создать прекрасный актёрский ансамбль. Не только ведущее трио, но и другие артисты — Л. Гриценко (Наталья Сергеевна), Л. Шагалова (Катя), А. Грибов (Нехода), А. Покровский (милиционер) — великолепно справились со своими ролями.

Особо интересным делают фильм разбросанные в изобилии детали. Вот только один характерный пример. Из-за путаницы персонаж Грибова Нехода обличает Нестратова, приняв его за афериста. Милиционер резко бросает Нестратову: «Руки вверх!» — и… Нехода покорно поднимает руки. Зритель же мотает на ус: нечиста, видать, совесть у обличителя! Какая блистательная немая деталь!

«Верным друзьям» был обеспечен большой успех у публики, а на Международном фестивале в Карловых Варах фильму Калатозова была присуждена Большая премия.

«ДЕЛО РУМЯНЦЕВА»

«Ленфильм», 1955 г. Сценарий Ю. Германа и И. Хейфица. Режиссёр И. Хейфиц. Операторы М. Магид, Л. Сокольский. Художники И. Каплан, Б. Маневич. Композитор В. Пушков. В ролях: А. Баталов, С. Лукьянов, Н. Подгорная, И. Макарова, Г. Юхтин, Е. Леонов, Н. Крючков, В. Чекмарев, А. Трусов, П. Лобанов и др.

Режиссёр Иосиф Хейфиц снял пять фильмов с участием Алексея Баталова: «Большая семья», «Дело Румянцева». «Дорогой мой человек, „День счастья“, „Дама с собачкой“. На студии говорили: „Баталову повезло, что его снимает Хейфиц“. Когда к артисту пришла слава в фильмах других режиссёров, эту фразу несколько переиначили: „Хейфицу повезло, что у него снимается Баталов“.

«Дело Румянцева» — психологический детектив. Этот фильм, поставленный в 1955 году по сценарию, написанному режиссёром совместно с ленинградским писателем Юрием Германом, казалось бы, выпадает из круга привычных интересов Хейфица. Но, ознакомившись с замыслом и решением кинокартины, понимаешь, что и здесь режиссёр остался верен своей теме: любить честных людей, уметь за случайным совпадением обстоятельств раскрыть в человеке прекрасное.

Сюжет фильма прост. Начальник автобазы связан с бандой спекулянтов. Он посылает своего подопечного Румянцева в рейс с краденым грузом. По дороге шофёра арестовывают и сажают в тюрьму. Вся тяжесть преступления ложится на Румянцева. Но за него вступаются товарищи по автобазе, не отворачивается от него и любимая девушка. Бездушный капитан милиции не в состоянии найти подлинных преступников. Тогда дело Румянцева, который решил бороться за своё доброе имя, переходит в руки опытного полковника Афанасьева. Он-то и разоблачает шайку спекулянтов…

В тетрадях Хейфица с надписью «Дело Румянцева» обращают на себя внимание раздумья режиссёра о теме фильма.

«Любить людей, быть бдительным, ненавидеть врагов, — пишет он, — не это ли генеральная идея кинокартины?»

Фильм не должен быть скучным, назидательным. Хейфиц сразу же намечает творческий план борьбы со скукой. В него входит и отказ от мизансценических штампов, и ещё большее заострение сюжета, и максимальная динамика, основанная на широком применении наиболее выразительных средств немого кино, и, наконец, реабилитация любовной темы. «Любить —

значит забыть про все, сойти с ума от любви, потерять расчёт, не помнить о дозволенных правилах, любить с первого взгляда», — только такую любовь признает режиссёр, только такая любовь может взволновать зрителя.

Но указать, что надо и что не надо, — половина дела. Необходимо ещё знать — как добиться, чтобы замыслы претворились в кадры. Хейфиц внимательно изучает жизнь. Он составляет список заданий. Побеседовать с консультантами из ОРУДа и ГАИ, побывать на допросе, в детдоме и в приёмном покое «скорой помощи», повидать живого афериста, познакомиться с работой начальника эксплуатационного отдела автобазы, провести день с шофёрами-дальнерейсовиками, посмотреть фильмы «Под крышами Парижа», «Кто виноват?»…

На роль Румянцева был утверждён Алексей Баталов. Он очень серьёзно подошёл к этой роли. Баталов научился водить тяжёлые грузовики, получал явное удовольствие от общения с шофёрами. Через много лет он скажет: «Но „про запас“ берегу и профессиональные права шофёра, даже с некоторым стажем работы на тяжёлых бортовых машинах, и удостоверение школы автомехаников, которую окончил будучи в армии…»

«Дело Румянцева» снимали операторы Моисей Магид и Лев Сокольский. Они демонстрировали чудеса изобретательности, о чём было увлекательно рассказано в книге А. Власова и А. Млодика «Тихо! Идёт съёмка!»

Вот только один из эпизодов фильма. По шоссе мчится машина. Вдруг на дороге появляется девочка. Шофёр попадает в безвыходное положение: слева встречные машины, справа — кирпичный забор, впереди — девочка. Румянцев на всём ходу сворачивает вправо и пробивает машиной стену. Девочка спасена.

Чтобы зрители могли почувствовать трагизм секунд, предшествующих катастрофе, надо было найти наиболее эффектные точки съёмки. Операторы решили, что такими точками будут… шофёр и девочка. В самом деле — эти два действующих лица испытали весь ужас близкого несчастья. Посмотреть на происшествие их глазами — значит увидеть события в самом страшном аспекте.

На дороге проложили узкоколейку, по которой мог передвигаться аппарат. Впереди него установили капот машины. Рабочие разогнали тележку с кинокамерой. Она стала приближаться к девочке. Оператор снимал дорогу, капот, девочку, и казалось, что на неё надвигается машина. Чтобы увеличить скорость движения, была применена замедленная съёмка. В результате зрители смотрели на дорогу глазами шофёра.

Затем камеру поставили прямо на асфальт. Она работала

автоматически. Опытный водитель на большой скорости провёл машину над аппаратом, не задев его. Так зрители глазами девочки взглянули в лицо надвигающейся опасности.

Третий трудный кадр заключался в том, чтобы показать, как шофёр стремился предотвратить несчастье. Операторы прикрепили камеру на кронштейне в таком положении, что её объектив «смотрел» на тормозные колодки. Киноаппарат автоматически зафиксировал их работу. После просмотра этого куска плёнки было высказано сомнение, что он недостаточно сильно воздействует на зрителей. Операторы предложили второй вариант кадра — снять не только тормозные колодки, а всю машину, тормозящую и разворачивающуюся вправо на полном ходу. Тут уж кронштейн не мог помочь. Пришлось Магиду устраиваться с аппаратом на обочине дороги и панорамировать грузовик. «В случае чего, — пошутил он, обращаясь к помощнику А. Киселёву, — толкни меня в кювет».

Но шутка сыграла решающую роль в последующих событиях. Водитель, не доезжая до оператора, дал тормоз. Асфальт был мокрый, и тяжёлую машину стало заносить. Секунда — и оператор, увлечённый съёмкой, оказался бы под машиной. И тут Киселёв не растерялся — столкнул Магида в кювет.

Сложную подготовку провели операторы перед съёмкой забора, разрушенного машиной. По их указанию декораторы построили настоящую кирпичную стену. Была найдена машина, побывавшая в аварии и предназначенная к списанию. Её кое-как подремонтировали, чтобы она могла пройти своим ходом хотя бы километр. За смотровым стеклом установили железный лист с прорезью для водителя. За баранку «машины-смертницы» сел опытный танкист. Он и проделал рискованный наезд на кирпичный забор. Этот кадр снимали сразу пятью аппаратами, потому что рассчитывать на дубли не приходилось…

С «Делом Румянцева» не всё шло гладко. В повести, а затем и в сценарии Юрия Германа история была рассказана жёстко, драматично. Сашу Румянцева оскорбляла, унижала милиция, когда его задержали с «левым» товаром. Баталов должен был играть человека на грани нервного срыва. Ему заламывали руки, сажали в камеру. Надежды оправдаться у него не было…

Из Ленинградского обкома партии прислали бумагу, в которой говорилось, что никому не позволено клеветать на нашу доблестную милицию. Хейфиц очень болезненно воспринимал общение с обкомовским начальством. Но был вынужден подчиниться. В фильме появляется справедливый начальник, который сразу наводит порядок, понимает безгрешность Саши. Выпускает его на свободу, напоив чаем. На эту роль пригласили

Сергея Лукьянова, который очень убедительно сыграл благородного милиционера. Сцену в тюрьме из фильма исключили.

Хейфиц и в этой картине был верен себе: подробно, до мелочей, продумывал характеры своих героев, их судьбы… Великолепен Баталов в роли Румянцева, очень мила его возлюбленная Клавдия (Н. Подгорная), интересен Снегирёв (Е. Леонов). Надолго запоминаются другие человеческие типы в фильме — сторож у проходной, врач в травматологическом пункте, подруги Клавы, её тётка…

Герои едва познакомились, как влюбились и были скоропостижно разлучены обстоятельствами. «Экспрессивно и со вкусом снят эпизод, когда Саша торопится из рейса к любимой, а она ждёт его дома: накрыла стол, пригласила подруг… — пишет киновед М. Кваснецкая. — Вот и выходит, параллельный монтаж вроде бы изобретён давно, а как замечательно работает! Чувствуешь нетерпение героев, любовь, устремлённость, свежесть чувств и, наконец, их похожесть. Кажется, они действительно созданы друг для друга… Актёрский ансамбль в фильме подобран безупречно».

Евгений Леонов создал образ Снегирёва, человека, способного оставить в беде друга, но который в обычной жизни не столь бесхитростно проявляет свою суть. Снегирёв обаятелен, добр, он готов побелить товарищу комнату, если нужно, готов оказать ему услугу, но только не ценой неудобств для собственной жизни, не ценой опасности для собственного благополучия. И как только обстоятельства ставят его перед этим выбором, он проявляет свою истинную суть. «Ты меня в своё дело не путай», — говорит он Румянцеву.

В отношении к Снегирёву актёр проявил некоторую резкость собственного суждения, определённость, суровость.

Благодаря теме, острой драматургической форме и удачно реализованной режиссёрской задумке, фильм полюбился зрителям. Картина «Дело Румянцева» получила приз на кинофестивале в Карловых Варах и заняла шестое место среди лидеров советского проката 1956 года.

Тогдашние критики тем не менее усмотрели в фильме недостаток — крен в сторону мелодраматизма, что в то время осуждалось, а сейчас приветствуется.

«ВЕСНА НА ЗАРЕЧНОЙ УЛИЦЕ»

Одесская киностудия, 1956 г. Сценарий Ф. Миронера. Режиссёры Ф. Миронер и М. Хуциев. Операторы Р. Василевский и П. Тодоровский. Художник В. Зачинаев. Композитор Б. Мокроусов. В ролях: Н. Рыбников, Н. Иванова, В. Гуляев, В. Пугачёва, Г. Юхтин, Р. Шорохова, Н. Ключнев, М. Гаврилко, Ю. Белов, В. Брылеев.

Дождь стекал по вагонному окну, за ним мелькали дома, железнодорожные пути, деревья, улицы, а за кадром, под гитарный перебор Николай Рыбников пел: «Когда весна придёт не знаю…» Так началась история, случившаяся в одном городе, на одной улице с простым названием — Заречная. История любви сталевара Саши Савченко (Н. Рыбников), прозванного заводским поэтом «хозяином огня», к молодой учительнице школы рабочей молодёжи Татьяне Сергеевне (Н. Иванова). Трудное и большое чувство, вспыхнувшее у Савченко к Тане, многое изменит и его жизни, заставит серьёзно взглянуть на свои поступки, о многом серьёзно задуматься.

Финальная сцена, где герой на экзамене отвечает на вопрос, что такое «многоточие», представляет собой не только сюжетный ход, определяющий взаимоотношения героев, — это и характеристика фильма во времени — фильма свежего, нового, который о многом сказал и открыл возможность другим сказать ещё больше…

В 1954 году ВГИКовец Феликс Миронер написал одноактную пьесу о сталеварах. Проходя практику на Одесской киностудии, он переработал рукопись в киносценарий. Идея понравилась, и фильм тут же пошёл в производство. Режиссёрами «Весны на Заречной улице» были утверждены Феликс Миронер и ещё один выпускник ВГИКа Марлен Хуциев.

«Первый фильм — это всегда очень важно, — говорит Хуциев. — „Весна на Заречной улице“ — это, пожалуй, моя единственная картина, которая была сделана легко. Собралась очень дружная группа. Сценарий принадлежал Феликсу Миронеру, с которым мы жили в одной комнате в общежитии ВГИКа и вместе много писали. Снимали операторы Пётр Тодоровский и Радомир Василевский, — очень молодые, отчаянные, увлечённые. А время было замечательное — всё было как-то легко.

Мы собрались этой командой, и в Одессу нас позвал весьма своеобразный и, несмотря на сложный характер, замечательный человек Александр Валентинович Горский, знавший нашу

мастерскую, мастерскую Игоря Савченко, ещё по практике на Киевской киностудии, где он был директором. Горский как-то повздорил с Хрущёвым, тот снял его с этой должности и отправил в Одессу. В ссылку. Как Пушкина. А в Одессе в то время была даже не студия, а кинофабрика, база. И возрождать студию Горский пригласил нас».

Успех лирического фильма во многом определяется точным выбором актёров.

Николая Рыбникова в роли Саши Савченко утвердили не сразу, потому что у него была неудачная проба. Кинематографическое начальство настаивало на приглашении другого актёра, более высокого и плечистого. Хуциев возмутился и настоял на второй пробе: «Мы сняли „сцену признания в классе“, и в материале я увидел такой взгляд Коли, в нём было нечто такое глубокое, что я вскрикнул: „Слава Богу, идёт“. И пошло».

В роли учительницы Татьяны Сергеевны снялась Нина Иванова. В кино она дебютировала в десятилетнем возрасте, сыграв в военной картине «Жила-была девочка» (1944).

Нина не думала связывать свою судьбу с кинематографом. Она поступила в медицинский институт. Но в 20 лет знакомый студент ВГИКа пригласил её сыграть в своей дипломной короткометражке. Там-то её случайно и увидел Марлен Хуциев…

Геннадий Юхтин сыграл инженера Крушенкова, к которому Савченко приревновал «свою» Татьяну. «Сначала меня пригласили на небольшую роль сталевара, и даже неплохо получалось, — замечает артист, — но Марлен сказал, что есть проблемы с главным инженером. Меня попробовали на эту роль, утвердили, и благодаря Марлену мне удалось преодолеть довольно трудный литературный материал, потому что образ инженера, пожалуй, один из самых непростых в картине. Он любил и не любил, его любили и не любили, он работал и не работал. Словом, он был и его вроде не было. Поэтому пришлось что-то придумывать, немало потрудиться, чтобы он стал живым и реальным».

Сюжет «Весны на Заречной улице» от начала и до конца придумал Феликс Миронер. Но в Запорожье уверены, что подобная история на самом деле случилась у них в городе, и называют прототипов главного героя.

При работе над образом Николаю Рыбникову действительно очень помог молодой сталевар, передовик Григорий Пометун. Его вызвали в партком, где познакомили с Хуциевым и дали задание: «Есть артист, вам ровесник, очень способный, но после музыкального училища. Поможете ему войти в образ металлурга?»

В огромном мартеновском цехе было десять печей. В фильме есть эпизод, где электровоз въезжает в мартеновский цех. Но как осветить это огромное помещение? «Мы попросили сталеваров специально для съёмок этого эпизода открыть одновременно все заслонки мартеновских печей, что по технологии варки стали категорически запрещено, — вспоминает Тодоровский. — Уговорили, сталевары — ребята молодые, как и мы, поддержали нас».

В Запорожье снега не было. А Хуциеву надо было снять эпизод, когда учительница диктует текст диктанта, а за окном класса идёт снег. Снарядили специальную команду, которая должна была отправиться и Москву, а потом в Новосибирск, чтобы там снять заснеженные пейзажи. Вечером группа уехала, а утром в Запорожье посыпал потрясающий снег, огромные хлопья. И за один день сняли несколько сцен.

Песня из «Весны…» сразу стала популярной. Рыбников вспоминал, как к ним на съёмки, уже на Одесскую киностудию, приехал автор её текста Алексей Фатьянов. Он был расстроен: «Все в песне есть — и любовь, и дружба, а вот профессии нет». Долго он мучился, не мог найти нужные слова. И однажды ночью он вдруг прибегает радостный: «Все, нашёл!» И читает знаменитые строки: «Ту заводскую проходную, что в люди вывела меня»…

«Весну на Заречной улице» создавали два года. К зрителю картину выпустили в 1956-м. «Весна…» не вызвала никаких замечаний цензуры. Впрочем, было какое-то замечание, невнятно сформулированное. А Хуциев, воспользовавшись случаем, доснял один важный для него кадр. Когда всех заселили уже в новые квартиры, герой Юрия Белова остаётся один с бутылкой шампанского и замечает растерянно: «Полусухое…»

А через несколько месяцев, когда фильм вышел на широкий экран, зрители уже цитировали его наизусть. В 1957 году «Весна на Заречной улице» получила приз на фестивале молодёжи и студентов в Москве. Николай Рыбников наделил своего героя редким обаянием. Великий актёр Евгений Леонов писал сыну: «Пришёл в гостиницу, включил телевизор — и вдруг показывают фильм Хуциева „Весна на Заречной улице“. Меня так потрясла игра Рыбникова, что я расстроился — я понял, что я никогда так не смогу. Он так попал в этого рабочего парня, что я подумал: „Как же можно так играть!“ — таким простым-простым, таким вот органичным никогда я не стану».

Причёску учительницы Татьяны Сергеевны — знаменитый завиток у виска — нарекли «локоном страсти». Модницы нещадно жгли волосы, чтобы только его повторить. Они не знали, что у

актрисы Нины Ивановой, сыгравшей эту роль, непослушные кудряшки от природы. «Татьяна Сергеевна в „Весне“ была так красива потому, что камера смотрела на неё влюблёнными глазами оператора Радомира Василевского», — говорили создатели картины.

После «Весны…» Радик с Ниной поженились и переехали жить в Одессу. Письма ей шли мешками со всех концов страны. Во многих — признание в любви.

Но дальнейшая карьера в кино не сложилась. Нина Иванова сыграла ещё в нескольких фильмах, а в середине 1960-х годов неожиданно вернулась из Одессы и устроилась работать ассистентом режиссёра на студию имени Горького. Брак с Радомиром нелепо распался, и началось одиночество. Нина Георгиевна оставила кино и устроилась работать медсестрой в больнице рядом с ВДНХ. В самое тяжёлое, онкологическое, отделение…

Много лет спустя после выхода фильма на экраны была снята ностальгическая документальная лента «Возвращение в весну», рассказывающая о том, где и как в своё время зарождалась «Весна на Заречной улице».

Замечательная песня из фильма стала настоящим гимном завода «Запорожсталь», а начальная мелодия — позывными города Запорожье. В музее завода есть специальный стенд — «На съёмках фильма „Весна на Заречной улице“». А лестницу, на которой сталевар Саша Савченко признавался в любви своей учительнице, нарекли «лестницей любви».

Марлен Хуциев приехал в Запорожье на творческий вечер. И когда в заводском Доме культуры зазвучали слова песни — «В моей судьбе ты стала главной, родная улица моя…» — все присутствующие поднялись, как при звуках гимна. Марлен Мартынович не смог сдержать слёз…

«КАРНАВАЛЬНАЯ НОЧЬ»

«Мосфильм», 1956 г. Сценарий Б. Ласкина и В. Полякова. Режиссёр Э. Рязанов. Оператор А. Кальцатый. Художники К. Ефимов и О. Гроссе. Композитор А. Лепин. В ролях: И. Ильинский, Л. Гурченко, Ю. Белов, Г. Куликов, С. Филиппов, О. Власова, А. Тутышкин, Т. Носова и др.

…Закончив в 1955 году работу над музыкальной картиной «Весенние голоса», молодой режиссёр Эльдар Рязанов подал заявку на постановку фильма «Встречи на Камчатке». Однако директор «Мосфильма» Иван Александрович Пырьев предложил ему снять комедию по сценарию Б. Ласкина и В. Полякова. Рязанов хотел посвятить себя драме и ответил отказом. Но руководитель проявил настойчивость.

Сценарий Ласкина — Полякова не вызывал у Рязанова особого воодушевления. По существу, это было эстрадное кинообозрение. Вместо живых людей сценарий населяли маски.

Смирившись, Рязанов приступает к разработке режиссёрского сценария, хотя это не могло спасти положение. Эльдар Александрович скажет впоследствии: «Я должен был придать действию столь стремительный темп, чтобы зритель не заметил фабульных и всяких иных несоответствий и несообразностей».

Самой важной фигурой Рязанов считал бюрократа Серафима Ивановича Огурцова. Именно этот образ давал возможность придать фильму сатирическую, злободневную направленность.

На эту роль Рязанов пробовал многих артистов, пока не остановился ни кандидатуре Петра Константинова. Но Пырьев, увидев пробу Константинова, забраковал её категорически: «Роль Огурцова должен играть Игорь Ильинский!»

Это предложение повергло Рязанова в полную панику. Знаменитый актёр театра и кино Игорь Ильинский был классиком сценического искусства. А вдруг он станет навязывать ему свои решения? И пока Игорь Владимирович читал сценарий, Рязанов молил в душе: «Хорошо бы отказался!"

«Накануне встречи с актёром я выработал программу — как вести себя со знаменитостью, — пишет в своей книге Эльдар Александрович. — К моему глубокому изумлению, Ильинский держался необычайно деликатно, скромно, ничем не выказывая своего превосходства».

Человек редкостной интеллигентности, Ильинский с неподдельным уважением отнёсся к молодому режиссёру. Они сразу нашли общий язык. Роль Огурцова досочинили вместе, во

время репетиций и съёмок.

Роль Огурцова в «Карнавальной ночи» — роль остросатирическая, во многом близкая знаменитому Бывалову из «Волги-Волги». Ильинский боялся самоповтора. Рязанов предложил Игорю Владимировичу играть бюрократа новой формации: «Огурцов непохож на иных начальников, которые вросли в мягкое кресло. Он инициативен… открыт, прост… демократичен без панибратства и фамильярности. В нём есть все качества, которые мы требуем от положительного героя. Но при всём том Огурцов — законченный дурак».

Игорь Ильинский прекрасно справился с ролью Огурцова. Но зрители восприняли как главную героиню и Лену Крылову — Людмилу Гурченко. Это тем более удивительно, что в сценарии эта роль драматургически тусклая.

Когда весной 1956 года 20-летняя студентка института кинематографии Людмила Гурченко пробовалась на роль Лены Крыловой, её задачей было создать привлекательный образ современной девушки. Она исполнила песню Лолиты Торрес из фильма «Возраст любви».

Актрисы, которые пробовались на роль, сами не пели, а открывали рот под чужую фонограмму. Гурченко пела сама. Но в те времена главным всё же была внешность актрисы. Людмилу снимал один из помощников главного оператора, и снял неудачно. Костюм случайный, проба наспех. Кандидатура Гурченко даже не рассматривалась на худсовете.

В дело, однако, вмешался счастливый случай в лице того же Пырьева.

«…Я шла по коридору студии „Мосфильма“, — пишет Гурченко. — На лице у меня было написано: „Все хочу, все могу, всех люблю, все нравятся“. Навстречу шёл Иван Александрович Пырьев. Я ещё больше завихляла, ещё выше задрала подбородок. Пырьев поднял голову, увидел меня, поморщился, а потом лицо его заинтересованно подсобралось, как будто он увидел диковинного зверька.

— Стойте. — Он развернул меня к свету. — Я вас где-то видел.

— Я пробовалась в «Карнавальной ночи».

— А-а, вспомнил. Вы пели…»

Пырьев привёл Гурченко в павильон, где снимался фильм и попросил опытного оператора А. Кальцатого снять её получше: «Поработай над портретом — и будет человек».

Так Людмила Гурченко попала в «Карнавальную ночь».

Когда начались съёмки, Пырьев отсматривал каждый эпизод и, если он казался неудачным, заставлял переснимать. Так

«кабинет Огурцова» — первая встреча с бюрократом — был переснят трижды, пока результат не удовлетворил директора «Мосфильма».

Если же эпизод Пырьеву нравился, он не боялся похвалить режиссёра. «Постепенно я стал применять и к Пырьеву свою излюбленную тактику, — рассказывает Рязанов. — Когда он директивно советовал то, что мне приходилось не по нутру, я делал вид, что соглашаюсь. Возражать не решался — страшился Пырьева. Потом уходил в павильон или монтажную и делал по-своему. Но Иван Александрович был не из тех, кого можно обвести вокруг пальца. Он вскоре раскусил мои манёвры и, обзывая меня „тихим упрямцем“, продолжал упорствовать и добивался своего».

Пырьев давал важные советы о ритме и темпе комедии, сам прослушивал музыку Анатолия Лепина. В кабинете Пырьева композитор показывал свои песни, а Гурченко их пела. Анатолий Яковлевич написал такую замечательную песню о любви! Но Пырьев прослушал её и сказал: «Песня очень хорошая, но не для этого фильма. А музыку не бросайте, используйте». Тема этой песни звучит в музыкальном номере «Танец с зонтиками».

«Многое было впервые, — пишет в своей книге Л. Гурченко. — Звукооператор Виктор Зорин записал меня в „Песне о хорошем настроении“ отдельно от оркестра. Сбежались смотреть все работники звукоцеха. В тонзале оркестром дирижировал Эдди Рознер, а я пела под простейший наушник, слушая оркестр, а поддерживала меня и вдохновляла музыкальный редактор Раиса Александровна Лукина».

Вместе с художниками К. Ефимовым и О. Гроссе молодой режиссёр по-новому подошёл к организации съёмочного пространства. Картина была снята в интерьерах, а не в павильоне. Было лето. Театры разъехались на гастроли. И добрая половина фильма делалась в коридорах и фойе Театра Советской Армии.

Многое из образных решений рождалось в процессе съёмки, импровизационно. Например, эпизод с горе-лектором по астрономии: «Есть ли жизнь на Марсе, нет ли жизни на Марсе — это науке неизвестно, наука пока ещё не в курсе дела». Тогда развёртывало свою деятельность Общество по распространению научных и политических знаний. Среди лекторов было немало и халтурщиков, готовых витийствовать где угодно, лишь бы платили деньги. Так что фигура человека с портфелем возникла в «Карнавальной ночи», можно сказать, из жизни.

На роль лектора был приглашён Сергей Филиппов. Он сразу согласился сниматься.

Много сцен приходилось переснимать, ведь постановка была

для Рязанова одновременно и школой.

Рязанов показал мэтрам отрывки из «Карнавальной ночи». Уважаемые режиссёры были единодушны в оценке: материал скучный и бездарный. Вывод худсовета оказался таков: единственное, что остаётся, — закончить скорее съёмки и забыть об этом фильме как о кошмарном сне. А вот Пырьев по-прежнему верил в молодого режиссёра и во многом благодаря его поддержке Рязанова не убрали с постановки.

«Карнавальную ночь» завершили в рекордный по тем временам срок — за пять месяцев.

В небольшом просмотровом зале студии шёл показ материала почти целиком снятого фильма. В зале было трое: Ильинский, Рязанов и Гурченко. В конце вечера Игорь Владимирович сказал Гурченко: «Чую… После этой картины ты будешь очень популярной. Так что готовься…»

«Карнавальную ночь» никто не ждал, она не рекламировалась. Просто вышла 28 декабря 1956 года — под Новый год.

Картина не могла не понравиться зрителям. Новогодний праздник, каскад музыки, танцев, песен… Обаятельные молодые актёры Л. Гурченко и Ю. Белов. Созвездие известных комиков — С. Филиппов, А. Тутышкин, Т. Носова, В. Зельдин. Отличная актёрская молодёжь, которая все умеет — поёт, танцует, ведёт себя естественно, непринуждённо. Лёгкая музыка А. Лепина. Хорошие песни. При этом, как отмечали критики, молодой режиссёр проявил замечательное чувство меры. Едва только возникала опасность, что зрителю поднадоест собственно концертный номер, как он тут же сменялся злоключениями Огурцова или лирической вставкой. Смешное встречалось с грустным, юмор с сатирой, и все это восходило к ощущению «общей радости», которое, по меткому замечанию Неи Зоркой, «словно рвалось наружу из картины».

Критики и журналисты не скупились на похвалы не только актёрам, но и Рязанову. Появился режиссёр, которого сама судьба обязывает делать комедийное кино.

«СОРОК ПЕРВЫЙ»

«Мосфильм», 1956 г. Сценарий Г. Колтунова по одноимённому рассказу Б. Лавренёва. Режиссёр Г. Чухрай. Оператор С. Урусевский. Художники В. Камский, К. Степанов. Композитор Н. Крюков. В ролях: И. Извицкая, О. Стриженов, Н. Крючков, Н. Дупак, Г. Шаповалов, П. Любешкин, Л. Ковылин, Ю. Романов и др.

«Сорок первый» — фильм режиссёра-дебютанта Григория Чухрая — имел необыкновенный успех у зрителя, получил специальный приз — «За оригинальность сценария, гуманизм и поэтичность» в Канне, о нём спорили, думали… За короткий срок Чухрай сделал себе имя в отечественном кино. А ведь совсем недавно его могли вообще отлучить от кино…

Окончив режиссёрскую мастерскую С. Юткевича и М. Ромма во ВГИКе, Чухрай около трех лет работал помощником у разных режиссёров (в том числе у Ромма на картине «Адмирал Ушаков»). А потом случился казус. Поспорив публично с А. Корнейчуком, председателем Совета национальностей, о сценарии дорогостоящей, но заведомо ущербной по своим художественным качествам юбилейной картины, Чухрай был лишён заработка на Киевской киностудии.

Спас молодого режиссёра Михаил Ромм, узнавший о творческом простое ученика. Благодаря его хлопотам Чухрая принял директор «Мосфильма» Иван Александрович Пырьев.

На вопрос, какой фильм он хочет снимать, Чухрай ответил: «"Сорок первый" по рассказу Лавренёва». Пырьев выслушал его с большим вниманием.

Не так часто бывает, чтобы литературное произведение, однажды поставленное в кино, экранизировалось повторно. Рассказ Лавренёва в годы немого кино был перенесён на экран Яковом Протазановым, и фильм пользовался огромным успехом.

Перед нами единоборство остатков разбитого красноармейского отряда с пустыней. А после выхода уцелевших к берегам Арала в поле зрения художника остаются только двое, выброшенные бурей на безлюдный остров: женщина и мужчина — конвоир и пленный, два смертельных врага, полюбившие друг друга. История о девушке-рыбачке, бойце Красной армии Марютке, полюбившей белого офицера и нашедшей в себе силы выполнить свой революционный долг, полна драматизма.

Первые сложности у Чухрая начались уже на стадии написания сценария. В это время многие кинодраматурги, с которыми ему хотелось бы работать, были заняты. Кандидатура Г.

Колтунова возникла благодаря настоятельному совету С. Юткевича.

Работа шла тяжело. Соавторы по-разному смотрели на вещи. Колтунов опасался, что подобный сюжет — красноармейка влюбляется во врага революции — может все погубить. Необходимо осудить героиню за её неразумную любовь…

Чухрай же считал, что Гражданская война не была войной между умными и дураками. Боролись убеждённые люди. Нация рвалась по-живому, лилась кровь… И понимание этой трагической правды он чувствовал в рассказе Лавренёва.

Сценарий переделывался не менее шести раз. И от последнего, утверждённого, в фильме останется немногое…

Чухрай представил сценарий на обсуждение худсовета «Мосфильма». Заседание, состоявшееся 19 апреля 1955 года, можно считать поворотным в истории фильма. Всё висело на полоске. Необычность сюжета смущала товарищей, от которых зависел дебют режиссёра.

Чухрая поддержали такие авторитетные фигуры, как Михаил Ромм и Иван Пырьев (оба, кстати, участники Гражданской войны). И всё-таки большинство считало, что такой сценарий запускать нельзя, потому что советское искусство имеет воспитательное значение, а тут девушка влюбляется во врага. Что же будет, если все девушки влюбятся во врагов? Ромм бросил реплику, выручившую фильм: «Ну и великолепно, пускай каждая влюбится во врага и каждая убьёт врага».

Выбор актёров оказался делом не намного более лёгким, чем утверждение сценария. На роль Марютки Чухрай взял Изольду Извицкую, молодую актрису, успешно сыгравшую одну из главных ролей в «Первом эшелоне» Калатозова.

Лавренёв описывает Марютку горячей, фанатичной, какой-то чёрной или рыжей девицей, но такой не могли найти. Пробовали Нифонтову, Харитонову. Извицкая возникла в самый последний момент… Это было настоятельное требование художественного совета.

Роль поручика Говорухи-Отрока должен был играть Смоктуновский. Но с Изольдой он не смотрелся… Тогда появилась кандидатура Стриженова. Он давно мечтал сыграть поручика в «Сорок первом», ещё со времени учёбы в Вахтанговской школе.

«Я думаю, Григорий Чухрай выбрал меня на роль поручика Говорухи-Отрока не по типажу, а как известного популярного артиста. Образ героя я придумывал сам: и манеру держаться, и все детали поведения. Наконец-то остались свои светлые волосы, своя, а не накладная бородка. Сделали пробы с Изольдой

Извицкой, всем понравилось, и начались съёмки».

Картину должен был снимать оператор А. Темерин. Но потом свои услуги предложил Сергей Урусевский, считавшийся на студии лучшим оператором. Темерин согласился быть его ассистентом. По настоянию Урусевского в качестве второго режиссёра была принята его жена Белла Мироновна Фридман.

Григорий Чухрай собирался в экспедицию в пустыню под Красноводском «с тяжёлым сердцем». Тем более что Сергей Юткевич «напутствовал» молодого режиссёра: «С такой Марюткой фильм не получится».

Экспедиция оказалась нелёгкой. Основная база находилась на Каспии в Красноводске. Потом спустились ниже по морю к полуострову Челекен, на мысу выстроили избушку, где и происходило действие последней части картины.

Атмосфера сыпучих песков, ощущение одиночества человека, попавшего в мир пустыни, даже нехватка воды сближали всех. Натура помогала вжиться в образ и в ситуацию, в которой оказались герои. Стриженов с Извицкой превращались в робинзонов, отрезанных от цивилизованного мира. Волосы отрастали, лица грубели от загара, одежда ветшала и свешивалась лохмотьями.

Совсем в других условиях снималась заключительная сцена. Олег Стриженов рассказывал:

«Мы с Изольдой сидим на песочке, беседуем, и вдруг я вскакиваю.

— Парус!

Размахиваю руками, бегу к воде.

— Наши! Наши!

А моя Марютка-Изольда берет винтовку, прицеливается… Выстрел. Я падаю.

— Сорок первый.

Она подбегает ко мне и, плача, произносит над мёртвым телом длинный монолог.

Всего-то действия пять-шесть минут на экране. А мы снимали его пять-шесть дней. Почему?

Если внимательно всмотреться в кадры фильма, то можно заметить, что мы сидим не на летнем морском пляже, а почти что на льду. Песочек даже не сыпется между пальцев — он мёрзлый. А почему такое особенное небо? Почему офицеры в лодке в шинелях и башлыках?

Да потому, что по сценарию только-только настал конец зиме. И чтобы не изменять правде изображения, съёмки шли ранней весной. Если ступить в воду, ноги сводит судорогой. И мы полуголые играем сцены в эдакую холодищу. Пока на тебя

направлена камера, ни о чём другом не думаешь, кроме того, что ты — поручик Говоруха-Отрок. Но вот отсняли дубль. Вскакиваешь и бегаешь, пока не разогреется окоченевшее тело. Звучит команда «мотор», и ты вновь забываешь о холоде. Главное — съёмка!»

Чухрай заканчивает работу над «Сорок первым» летом 1956 года. После просмотра картины на художественном совете Пырьев расцеловал режиссёра. Картину приняли хорошо, что даже для Чухрая было неожиданным.

Пырьев показал картину в Комитете по кинематографии. Там высказывались сомнения, социалистический ли это реализм и хорошо ли оправдывать любовь к врагу. Иван Александрович позвонил Хрущёву и сказал, что хочет представить ему картину, снятую на «Мосфильме». Хрущёву фильм понравился.

В октябре 1956 года фильм Чухрая выходит на экраны страны. «Сорок первый» — это любовная элегия со свежим оригинальным взглядом на прошлое. «И любовь эта изменилась по сравнению с повестью, — отмечает кинокритик Нея Зоркая. — Во-первых, изменились сами герои. Олег Стриженов сыграл Говоруху-Отрока (лучшую свою роль) человеком значительным, смелым и умным». За роль поручика Говорухи-Отрока Стриженова признали лучшим актёром года.

Основным предметом спора на страницах печати стала трактовка образа Марютки в исполнении Изольды Извицкой. Во Франции её часто сравнивали с Мерилин Монро. Весь мир удивился, как русские могут красиво любить, какие они удивительные люди и сколь восхитительна и разнообразна природа их страны. Когда в конце фильма поручика Говоруху-Отрока убивали — зрители плакали.

«ЛЕТЯТ ЖУРАВЛИ»

«Мосфильм», 1957 г. Сценарий В. Розова. Режиссёр М. Калатозов. Оператор С. Урусевский. Художник Е. Свидетелев. Композитор М. Файнберг. В ролях: Т. Самойлова, А. Баталов, В. Меркурьев, А. Шворин, С. Харитонова, К. Никитин, В. Зубков, А. Богданова, Б. Коковкин, Е. Куприянова и др.

Верность! Она стала темой лучшего фильма 1950-х годов — «Летят журавли» Михаила Калатозова.

Зарубежная критика с удивлением открыла для себя нового советского режиссёра. А между тем Калатозов был вовсе не молод. Он родился в 1903 году и ещё в немом кино создал кинобалладу «Соль Сванетии», перед войной — биографический фильм о великом лётчике Чкалове, после войны — замечательную комедию «Верные друзья».

Калатозов познакомился с пьесой Виктора Розова «Вечно живые» в гранках, до того как она была опубликована в журнале «Театр». Судя по всему, он сразу и страстно увлёкся идеей экранизации пьесы и предложил Розову написать киносценарий. Драматург с радостью согласился, ибо «чувствовал возможность перенести в кино именно то, что невозможно было рассказать в пьесе — жанре, приспособленном для сценического воплощения».

Розов часто бывал в уютной квартире Калатозова на Кутузовском ¦проспекте. Напишет сцену, звонит Михаилу Константиновичу, читает, советуется. Потом они встречались, засиживались допоздна. В книге воспоминаний Розов писал: «Я рассказывал, как мы уходили на фронт, как меня провожала Надя — ведь такие события помнишь с мельчайшими подробностями, — как мы, добровольцы Народного ополчения, совершенно не по-военному толпились во дворе школы на Звенигородской улице. (Эта сцена потом и была снята во дворе школы, только в Армянском переулке.) И одновременно фантазировал проводы Бориса до деталей, даже брошенное под ноги печенье написал».

Таких историй война знала много. Жених юной Вероники — Борис отправляется добровольцем на фронт. Фашистская бомба убила родителей девушки, снесла квартиру. Известие о гибели Бориса совсем обезволило Веронику. Словно во сне уехала она в эвакуацию, поступила на работу, вышла замуж за нелюбимого Марка. Героиня отчаянно беззащитна и в какой-то степени лишена выбора.

И эта измена памяти Бориса, эта измена себе самой — вдруг

пробудила в душе Вероники и мужество, и силу, и верность. Разведясь с мужем, она возвращается в Москву. Встречая победу, Вероника не забывает своего горя, своих утрат. Её появление на вокзале в финале картины в белом платье невесты и с цветами — не случайно. Потому что такой она была в предсмертном видении Бориса.

Но жизнь продолжается! И вновь по небу летят журавли. Летят, повинуясь великому и вечному закону жизни…

Виктора Сергеевича Розова часто спрашивали и дома, и за рубежом, почему он так назвал фильм и что это означает. Драматург говорил: «Я честно признавался: не знаю. Пришло в голову, понравилось — вот и все. Что-то в поднебесном журавлином полёте есть от вечности. Но это я уже объясняю сейчас, а тогда просто мелькало как символ чего-то».

Калатозову название сразу понравилось, но на студии его вначале не утвердили. Фильм запускали в производство под названием «За твою жизнь».

На роль Вероники была приглашена известная в то время актриса Елена Добронравова. На всякий случай решили попробовать и третьекурсницу театрального училища Татьяну Самойлову, дочь известного артиста. Ассистент режиссёра Б. Фридман заприметил её в учебном спектакле. До этого Самойлова сыграла лишь небольшую роль в «Мексиканце» (1955).

На пробах снимались две сцены: в первой — Вероника узнает, что Борис уходит на фронт, во второй — ей сообщают о смерти Бориса. Калатозов хотел видеть движение образа: от беззаботной, эгоистичной девочки к страдающей женщине.

По словам Виктора Розова, пробы Самойловой ему не понравились. Потому что в подсознании он видел ту девушку, в которую был сильно влюблён и с которой, собственно, и писал образ Вероники, а они внешне были абсолютно не похожи. Позже Виктор Сергеевич, увидев Самойлову на съёмках, очень быстро к ней привык. А сцена проводов Бориса на фронт так потрясла драматурга, что он от восторга захлопал в ладоши… А прототипом героини была актриса Надежда Варфоломеевна Козлова, с которой Розов прожил в законном браке без малого шестьдесят лет…

Встреча с режиссёром Калатозовым и с оператором Урусевским оказалась счастливой для Татьяны Самойловой. Нужен был темперамент Калатозова и глаз Урусевского, чтобы открыть заложенные в ней возможности.

Из известных артистов в фильме снялся только Василий Меркурьев. Он сыграл обаятельного отца Бориса. Этот сильный и яркий образ создан прекрасными, но традиционными актёрскими

средствами. Оператору, собственно, здесь оставалась скромная задача: поточнее зафиксировать и без потерь донести до зрителя всю интересную работу исполнителя, ничего или почти ничего не добавив от себя.

На роль Бориса Бороздина пригласили Алексея Баталова. Молодой артист поначалу колебался: «Имею ли я право принять на себя это предложение? Ведь Борис — парень цельный, глубокий, чистосердечный не только в его первой большой любви к Веронике. Он беспредельно любит свою Родину и отдаёт за неё жизнь. Справлюсь ли я с такой исключительно ответственной ролью, с „техническими трудностями“? Сумею ли во всех нюансах передать интимные чувства героя, его мысли о жизни, порой неосознанные и противоречивые?».

Баталов должен был всего в нескольких сценах не только показать свойство натуры Бориса Бороздина, но и ту внутреннюю человеческую несгибаемость, когда судьба страны становится личной судьбой.

Алексей Баталов оказался прекрасным партнёром. А ведь Самойлова очень нервничала: как же, на одной съёмочной площадке с таким артистом! Татьяна ждала первой репетиции, но Баталов не пришёл. Он пропустил вторую и третью: болел, лежал в санатории, лечил туберкулёз сетчатки глаза. Так что все сцены общения героини с Борисом разучивались с другим актёром.

Самойлова абсолютно себя не жалела на съёмках. С ума можно было сойти от бесконечного числа проходов и пробежек, а сколько крутили её у берёз — ну просто часами и днями!.. Но самое потрясающее, что каждый повтор был мощнее предыдущего. А порывность и лёгкость дыхания этой картины сложилась из тяжелейших физических нагрузок. Она даже теряла сознание в той сцене, где в дыму должна была идти по лестнице в разбитый бомбой дом. После этого приостановили съёмки. Каждые три часа Татьяне делали уколы — у неё было воспаление лёгких. А после фильма у Самойловой ещё и сердце разболелось. Пришёл врач, послушал и сказал: «Таня, у вас микроинфаркт».

Самоотверженно играл и Алексей Баталов. Во время съёмок, когда по сценарию его герой выяснял отношения с солдатиком, артист неожиданно наткнулся на сук дерева и сильно поранил себе лицо. Пришлось вызывать «скорую». Баталов долго лежал в больнице…

Некоторые сцены фильма были сразу отнесены к шедеврам кинематографического искусства. Например, сцена проводов Бориса на фронт.

Вероника опаздывает. Она бежит по встревоженным, взбудораженным улицам. И вдруг грозные танки перерезают ей

дорогу. А когда она, наконец, прибегает, строй призывников уже марширует к вокзалу, и массивная железная решётка отделяет её от этого строя. Что-то она кричит, но Борис не слышит…

Фронтовые сцены фильма кратки и скромны. В картине мы видим Бориса, пробивающегося сквозь болото из окружения. Но и в этой ситуации он показан через отношение к Веронике: ударом валит он в грязь своего напарника, который нехорошо отозвался о ней. Через несколько минут они пойдут вместе в разведку, Борис будет тащить раненого солдата на себе, пока его самого не сразит пуля снайпера. Эта сцена решена с незабываемой силой. Падает смертельно раненный Борис, и высокие кроны берёз кружатся над ним, словно улетая в небо. И так же кружится последнее предсмертное видение — лестница в доме Вероники и она, любимая, в белом венчальном платье…

Вертящиеся берёзы в сцене смерти Бориса целиком придуманы Урусевским и Калатозовым. Но именно Розову пришла идея показать предсмертное видение Бориса не как воспоминание прошлого, а как мечту возможного, если бы он остался жить, — его свадьбу с Вероникой.

Один из ветеранов кинотехники, француз Дебри, признавался, что был потрясён виртуозностью съёмок «Журавлей». Кадры кружащихся берёз в сцене предсмертных видений Бориса натолкнули старого кинематографиста на конструирование специального приспособления с помощью которого любой оператор сможет применить этот чрезвычайно выразительный способ съёмки.

После картины заговорили о «субъективной камере» Урусевского. Его камера стала эмоциональной, когда должна была разглядеть именно Веронику.

«Летят журавли» сняли всего за шесть месяцев. Съёмочная группа получила большие премиальные. Фильм послали на отзыв начальству. Вестей не было долго — месяц. Потом узнали: мнения разделились. Столичная премьера картины состоялась в скромном кинотеатре «Москва» на площади Маяковского.

На кинематографистов же фильм «Летят журавли» произвёл ошеломляющее впечатление. Кинорежиссёр Станислав Ростоцкий, снимавший в это время «Дело было в Пенькове», пришёл в монтажную и сказал: «Всё, что мы снимали, надо уничтожить. Так делать картины больше нельзя».

Фильм «Летят журавли» был отправлен на Каннский фестиваль. Во Францию отправились Урусевский и Самойлова. Калатозов и Розов остались дома.

Если верить в приметы, началось все прескверно: Урусевский забыл в Москве «везучий» галстук-«бабочку». А без него, как

выяснилось, во Дворец искусства, где проходил фестиваль, не попасть. Зато у Тани Самойловой были роскошные белые меха, лиса, чудные платья… Родители её хорошо одевали. А вот с обувью были проблемы. Самойлова обратилась в Союз кинематографистов, и ей выдали талон на выставку-продажу «Брюссель». Там актриса приобрела босоножки, туфли на высоком каблуке и одно из своих вечерних платьев — очень дорогое, с глубоким декольте.

Урусевский, прохаживаясь с ней накануне просмотра фильма по набережной Круазетт, шутил: «Тань, а они ведь и не представляют, с кем это я так запросто прогуливаюсь. Вот завтра… На меня, конечно, и завтра не будут обращать внимания, но ты держись!» Но даже Урусевский не мог себе представить, какой оглушительный успех ждёт исполнительницу роли Вероники.

Фильм «Летят журавли» получил в Канне Большой приз — «Золотую пальмовую ветвь». Кроме того, первый приз высшей технической комиссии Франции достался оператору Сергею Урусевскому. Татьяна Самойлова удостоилась специального диплома за исполнение роли героини, премии «Апельсиновое дерево», которой награждается «самая скромная и очаровательная актриса фестиваля», премии «Победа» французских кинозрителей… И это было только начало. Самойлова стала для всего мира олицетворением русской девушки.

«Конечно, всё это было неожиданно: зал в Канне стоя аплодирует, я волнуюсь настолько, что не могу говорить, — делилась впечатлениями Самойлова. — Рядом Пикассо, Надя Леже, Кокто, Садуль. Ослепительные Джина Лоллобриджида, Софи Лорен, Даниель Даррье. Первый раз в жизни надела длинное вечернее платье с голыми плечами. Но я ведь выросла в артистической среде, и как-то с детства усвоилось: актёр принадлежит всему миру. Я не думаю, что груз славы меня подмял».

Из жёсткого расписания, из распределённого буквально по минутам экранного времени устроители фестиваля выкроили два часа для Пикассо, который пожелал увидеть взбудоражившую всех накануне картину. Зрительный зал был почти пуст, всего несколько человек: Пабло Пикассо, его жена Жаклин, Кокто, Самойлова, Юткевич и Урусевский.

После просмотра великий художник был краток: «Каждый эпизод „Журавлей“ — самостоятельное талантливое произведение…»

«Летят журавли» стал единственным советским фильмом, попавшим в лидеры кинопроката Франции. Его посмотрели 5

миллионов 401 тысяча зрителей.

Один из ведущих киноведов мира Жорж Садуль писал: «Это один из лучших советских фильмов. Когда кончился фильм, Даниель Даррье была вся в слезах. Многие плакали вместе с ней, когда видели и слышали эту „грустную песню разлучённых влюблённых“, лирическая сила которой в её искренности. Я видел фильм во второй раз, и он взволновал меня ещё больше, чем в первый. Это была редкая овация».

Немногие советские фильмы собрали такую коллекцию призов — Канн-58, Локарно-58, Ванкувер-58, Мехико-58…

За «Журавлями» потянулся длинный шлейф восторженных отзывов мировой прессы. Вот только два из них:

«Величайший триумф России! За пять минут до конца демонстрации публика стоя аплодировала фильму „Летят журавли“». (Газета «Нотисиас», Мехико)

«Мы снимаем шляпы и склоняем головы перед фильмом „Летят журавли“. Это настоящее искусство, надо запомнить имена авторов… Техника съёмок и монтаж потрясают зрителей, заставляют аплодировать виртуозно, с прекрасным воображением сделанным кадрам и глубокому знанию возможностей кинокамеры». («Стампа», Италия)

Наконец фильм отметили и в Советском Союзе. Виктор Розов не без иронии пишет в своей книге: «…Когда я стал поправляться после тяжкой болезни, чтобы хоть чем-то заняться, стал клеить альбом из газетных вырезок — рецензий о „Журавлях“. И получилось любопытно: первым было вклеено выступление министра культуры тех лёг Н.А. Михайлова, где он отозвался о картине весьма нелестно, а последним — указ о награждении всех нас премией и значком „Ударник кинематографии“, подписанный тем же министром культуры за тот же фильм! Но, конечно, этот указ был издан после долгого проката фильма по экранам страны, по миру, после получения „Золотой пальмовой ветви“ на Каннском фестивале».

«КОММУНИСТ»

«Мосфильм», 1957 г. Сценарий Е. Габриловича. Режиссёр Ю. Райзман. Операторы А. Шеленков и Чен Юлан. Художники М. Богданов и Г. Мясников. Композитор Р. Щедрин. В ролях: Е. Урбанский, С. Павлова, Е. Шутов, С. Яковлев, В. Зубков, Б. Смирнов, И. Коваль-Самборский, В. Адлеров.

Фильм «Коммунист» рассказывает о первых годах советской власти. Несмотря на войну и блокаду, разруху и голод, в условиях неслыханных трудностей и лишений зажигаются огни грандиозной стройки.

Сценарист Евгений Габрилович и режиссёр Юрий Райзман, как и в прошлых своих совместных работах («Последняя ночь», «Машенька» и других) обратились к жизни простых людей. Своим героем они выбрали рядового работника — кладовщика — Василия Губанова, человека горячего сердца, щедрой души.

Что можно сказать о жизни Губанова? Родился в рабочей семье. Двенадцати лет пошёл на завод. Потом революция, Гражданская война… Ранили его. Вылечившись, пришёл на Шатуру. Вот и вся его жизнь… Обычная, казалось бы, ничем не выдающаяся биография рядового человека.

Кладовщик — должность отнюдь не героическая, а скорее, по шаблонам многих фильмов и пьес, комическая. Возмущён и Губанов, когда его, рабочего, сажают «гвозди выдавать». Но на стройке Шатуры их, коммунистов, всего семь, и раз одному из них поручают эту работу, значит, так надо партии.

Исполнителя главной роли искали долго. Наконец, перед началом съёмочного периода Райзману привезли питомца одной из московских театральных школ. Подбили немного волосы — прядью вниз, на лоб, одели его в гимнастёрку и солдатское галифе; надежд никаких, так, от отчаяния, потому что уже и не знали, где же ещё можно искать.

Внешний облик молодого артиста, его фактура, голос, темперамент, вместе с тем спокойная и неторопливая манера говорить — все это в какой-то мере соответствовало представлению режиссёра о том, каким должен быть образ Губанова.

Габрилович рассказывал:

«Помню, как Райзман срочно вызвал меня на студию: перед нами стоял Василий Губанов. Всё было так, как мы о нём думали, — резкое, вырубленное лицо, крупные брови и губы, крупный торс, сильные плечи, сильные ноги, крепко стоящие на

кривых каблуках.

Звали актёра Женей. Только гораздо позже, едва ли не по программке премьеры в Доме кино, я узнал, что фамилия его Урбанский».

Наступил трудный период репетиции и проб. Роль давалась Урбанскому трудно. Отсутствие опыта, естественно, приводило к излишней робости, скованности, напряжённой интонации. Райзман отдал артисту много сил, но и Урбанский работал неутомимо, самоотверженно.

Те, кто побывал на натурных съёмках в Переславль-Залесском, были поражены Урбанским. Он жил в образе коммуниста Губанова не только в часы на площадке, но и в остальное время. Трижды в день рубил лес: для пробы. Хотя до съёмок сцены рубки леса было ещё далеко.

«Должен сказать, что в понимании психологии Губанова мне помог Маяковский, — говорил актёр. — „Улица моя, дома мои“ — вот оно, это ощущение Губанова. Все теперь его собственное, кровное, поэтому и заботиться об этом надо, как о своём близком, личном».

Большое человеческое обаяние, удивительная душевная чистота Урбанского более всего способствовали тому, что образ коммуниста Губанова получился живым, человечным, достоверным. Так же целен, душевно богат, благороден Василий и в любви к замужней Анюте. Здесь достойной партнёршей Урбанского становится С. Павлова.

Отношения Урбанского и Павловой на съёмочной площадке складывались непросто. Ощутив с первой встречи несовпадение Урбанского с тем Василием Губановым, какого она нарисовала в своём воображении, Павлова не могла почувствовать зарождающейся любви — её Анюта не хотела любить такого Василия. Урбанский чувствовал это и пытался помочь актрисе, но из этого ничего не получалось.

На помощь пришёл Юлий Яковлевич Райзман. Он стал репетировать с артистами по очереди, играл с Павловой все сцены Василия, а с Урбанским — Анюты. Но, увы, как только они выходили на съёмочную площадку, каждый начинал играть сам по себе, вне общения и взаимоотношений друг с другом.

На съёмках эпизода «У берёзы», где Василий впервые поцеловал Анюту, Павлова так нервничала, что, когда Урбанский подошёл к ней и стал неловко обхватывать рукой, пытаясь поцеловать, взорвалась: «Ты что, не знаешь, как это делается?» И Женя ответил: «Не знаю».

Подошёл Райзман и показал, как это надо сделать, как стать, чтобы оператор снял кадр в нужном ракурсе. Урбанский

попытался повторить, но снова не смог. «Стоп! — закричал Юлий Яковлевич. — Идите в этот лесок и потренируйтесь». Артисты уныло побрели к леску и, дойдя до опушки, как бы сговорившись, разошлись в разные стороны. Минут через десять Урбанский пробасил: «Ну, пошли, что ли…»

«Внутренне мы были давно подготовлены режиссёром, — вспоминала Павлова. — Теперь же каждый из нас понял, что мы не можем не сыграть эту трудную для нас сцену. Поэтому мы вернулись на площадку полные решимости.

Юлий Яковлевич заметил наше состояние и, боясь спугнуть его, приказал немедленно снимать. В одну минуту была готова аппаратура. Когда подали команду, Урбанский от отчаяния так схватил меня, поцеловал так ожесточённо, долго, что Райзман закричал: «Стоп! Спасибо!» И в этом «спасибо» были благодарность, и удовлетворение, и радость.

После этого он совершенно серьёзно добавил: «Вот теперь я вижу, что вы порепетировали». Я до сих пор уверена, что он понял, что мы не репетировали.

В те секунды, когда снимался этот эпизод, в нас обоих — в Анюте и Василии — что-то проснулось, мы ощутили себя как люди близкие и даже стали стесняться немного друг друга».

Позже можно было прочитать об этой сцене следующие строки критика: «С тонким лирическим чувством поставлен эпизод свидания Василия и Анюты. Настроением героев помогает проникнуться и то, как снята операторами А. Шеленковым и Чен Юлан сказочная красота уходящих вдаль перелесков, волнистых, освещённых колдовским светом луны туманов, и эмоциональная музыка композитора Р. Щедрина. В воссоздании живых примет времени постановщику помогли художники фильма М. Богданов и Г. Мясников».

Кульминацией фильма стала сцена последней схватки Василия с врагами. В нападении кулаков на поезд, в неравной борьбе Василия — все реалистично, правдиво, поставлено и сыграно с предельной достоверностью жизненных деталей.

Губанов борется, не щадя жизни, до последнего вздоха. Жестоко избиваемый, втаптываемый в грязь, расстреливаемый в упор, Василий вновь и вновь поднимается и идёт на врагов. И они, вооружённые, познают чувство страха и обречённости.

Позже Урбанский напишет: «Когда некоторые говорят что образ Губанова трагичен, я с ними не согласен, я считаю этот образ оптимистичным. Но оптимизм здесь не лакировочный, а тот, что в „Оптимистической трагедии“ Вс. Вишневского, что в „Судьбе человека“ М. Шолохова. Да, Губанов погибает, но он хорошо жил, жил для народа… Я думаю, что свежесть и обаяние

этого образа именно в том, что Губанов, в отличие от всех его предшественников — Максима, Василия в фильмах о Ленине, Чапаева, — не исключительный, а рядовой. Но он коммунист, а это значит — честный, принципиальный, мужественный, всегда без декларации, позы готовый на любой подвиг для народа».

«ТИХИЙ ДОН»

Киностудия им. Горького, 1957 г. (1-я и 2-я серии), 1958 г. (3-я серия). Автор сценария и режиссёр С. Герасимов. Оператор В. Рапопорт. Художник Б. Дуленков. Композитор Ю. Левитин. В ролях: П. Глебов, Э. Быстрицкая, Д. Ильченко, А. Филиппова, Н. Смирнов, Л. Хитяева, Н. Архангельская, З. Кириенко, Б. Новиков, А. Карпов, Г. Карякин, И. Дмитриев, Д. Капка, Н. Муравьёв, М. Глузский и др.

Сергей Герасимов долго вынашивал замысел фильма по роману Шолохова «Тихий Дон». Ещё в 1939 году он подал заявку на эту экранизацию, но кинематографическое руководство не поддержало идею. Потом началась война.

В 1955 году Сергей Аполлинариевич вновь предлагает экранизацию «Тихого Дона». На этот раз идея художника была поддержана.

Работа над сценарием длилась с мая 1955-го по сентябрь 1956 года. Перед Герасимовым стояла труднейшая задача, воплотить в фильме многотомную шолоховскую эпопею, передать в нескольких часах кинодействия судьбы десятков и сотен людей, события многих лет жизни. Какой принцип экранизации избрать? Герасимов решил точно следовать роману, причём не только сохранить сюжет, характеры, драматизм событий, но и передать литературную форму романа.

Как всегда, Герасимов очень трепетно отнёсся к подбору актёров. Была составлена картотека кандидатур на исполнение самых различных ролей — от царя Николая II до кучера в доме Листницких. Претендентов набралось несколько сот человек. Чтобы сэкономить время, постановщик в порядке предварительного знакомства с актёрами прибегал к коллективным пробам.

Аксинья «нашлась» сама. Молодая актриса Элина Быстрицкая тогда только что снялась в главной роли фильма Ф. Эрмлера «Неоконченная повесть». Для Быстрицкой образ Аксиньи был заветной мечтой, когда-то она даже репетировала эту роль, будучи студенткой Киевского театрального института. О постановке фильма «Тихий Дон» актриса узнала во время поездки по Франции. Эту новость сообщила ей Алла Ларионова.

Быстрицкая сама позвонила Сергею Аполлинариевичу. При встрече Герасимов попросил её прочитать отрывок из сценария. Элина отказалась, заявив, что не готова. Ей дали время. На первую пробу Быстрицкую вызвали через десять дней. А через

несколько месяцев состоялась повторная проба. Это уже был всесторонний глубокий экзамен.

А вот Григория всё не было. Герасимов искал единственного и незаменимого исполнителя. И нашёл. Помог ему, как нередко бывает в кино, счастливый случай.

«Мы проводили пробную съёмку для артиста Игоря Дмитриева, который намечался на роль Евгения Листницкого, — рассказывал Герасимов. — Войдя в павильон, я мельком оглядел полутёмный блиндаж, где за столом сидели офицеры. Я обратил внимание на одного из них, ещё совсем не сопоставляя его облик с обликом Григория Мелехова. Но очень сильные глаза заставили приглядеться к актёру повнимательнее.

Я ждал, когда он заговорит. И, пожалуй, голос-то как раз и решил дело. Это был артист Пётр Глебов, зашедший на студию мимоходом, с намерением сниматься в эпизоде».

До этого артиста Московского театра имени Станиславского Глебова в кино приглашали редко, да и то для массовок или на эпизодические роли.

Отснятые на плёнку пробы показали Шолохову. Едва промелькнули первые кадры, как все присутствовавшие в просмотровом зале услыхали голос Михаила Александровича: «Он. Он живой и есть».

Позже Герасимов спросил Глебова, умеет ли тот ездить верхом на коне, и, получив утвердительный ответ, пообещал: «Если всё пройдёт благополучно, дадим коня, будете жить на Дону».

На подготовку к съёмкам предоставлялось обычно два месяца. Постановщику «Тихого Дона» был дан более длительный срок, так как работа шла одновременно по трём сериям.

У актёров возникли непредвиденные заботы. Быстрицкую занимала проблема «усиленного питания». Для роли Аксиньи ей необходимо было изрядно пополнеть. Как ни старалась актриса, давалось ей это с трудом.

Руки у Аксиньи крестьянские, привыкшие к физическому труду. А у Быстрицкой они изящные, тонкие. Прибегли к специальному гриму, позднее перед съёмкой некоторых эпизодов Быстрицкая подолгу стирала бельё, чтобы пальцы огрубели.

За месяц засняли десятую часть трилогии. В конце сентября 1956 года завершилась первая съёмочная стадия.

По совету Шолохова местом натурных съёмок был выбран район города Каменска-Шахтинского на Северском Донце. Там, в городе, решено было обосновать штаб киноэкспедиции, а в четырнадцати километрах от него — на хуторе Диченске — возвести «хутор Татарский». И вот закипела работа: один за

другим сооружались курени Мелеховых, Астаховых, Коршуновых, Кошевых, появился широкий майдан и на нём живописная белая церковь, на вид как настоящая, хотя и сделанная из обыкновенной фанеры. В самом городе Каменске-Шахтинском на железнодорожных путях возникли декорации Новочеркасского вокзала и станций Нарва и Разгон.

Приехав в Диченск, Глебов как бы перестал быть самим собой и превратился в донского казака. Где только не видели его участники съёмочной группы: на полевых работах, на сенокосе, на рыбалке… И везде он был с местными казаками, старался ничем не отличаться от них. В привольной степи разделял с ними вечернюю трапезу, пел задушевные казачьи песни.

Герасимов сдержал обещание, которое дал Глебову после первой пробы. Только артист прибыл в Каменск, ему подвели коня. Это был чистокровный скакун по кличке Диктатор. Когда снимали эпизод атаки, Глебов слишком резво развернул коня. Диктатор поскользнулся и выбросил седока из седла. Артист упал на землю и ушиб плечо. На лечение ушла неделя.

Потом, в зависимости от характера эпизода, Глебову предоставляли ещё двух коней. Один — очень рослый, красивый, но менее резвый. Его снимали обычно крупным планом. Другой имел цирковую выучку. Он хорошо вставал на дыбы и помог артисту разыграть сцену в поместье генерала Листницкого. Но основные батальные эпизоды Глебов провёл на Диктаторе.

Неизбежно отказываясь от многого в романе, Герасимов старался сохранить линию Григория Мелехова. Сложный самобытный характер человека, раздираемого противоречиями, мечущегося по кровавым полям Гражданской войны в поисках своей правды, переходящего из одного стана в другой и, наконец, сознающего свои трагические заблуждения, — образ труднейший для экранного воплощения. Петру Глебову эта роль оказалась по плечу. Такие сцены, как первый бой, как похороны Аксиньи, как возвращение домой и встреча с Мишуткой в финале, сыграны актёром с огромной трагической силой.

Но какой бы яркой ни получилась в фильме фигура Григория, Герасимов не смог бы добиться настоящего успеха в экранизации «Тихого Дона», не окружив героя живыми образами других персонажей.

В съёмочную группу «Тихого Дона» Людмила Хитяева пришла с некоторым опытом работы в кино. На московской студии им. М. Горького она сыграла роль Екатерины Ворониной в одноимённом фильме. Однако роль озорной и гордой Дарьи показалась Хитяевой непостижимо трудной. Прежде она не встречалась с подобными характерами и вообще не знала ни быта, ни нравов,

ни обычаев жителей казачьих станиц.

Другим открытием фильма стало исполнение Зинаидой Кириенко роли Натальи. Между наивной, застенчивой девушкой, которой предстала Наталья в сцене сватовства, и Натальей её предсмертного часа, когда она пробирается домой, а потом прощается с детьми, — между этими моментами человеческого состояния целая жизнь. И она прожита актрисой так, что нельзя не сочувствовать её героине.

Замечательно сыграны Пантелей Мелехов (Д. Ильченко). Михаил Кошевой (Г. Карякин), Евгений Листницкий (И. Дмитриев), а также фигуры второго плана: есаул Калмыков (М. Глузский) и большевик Подтёлков (Н. Муравьёв), сцена казни которого стала одной из сильнейших в фильме.

Зрители запомнили молчаливую, покорную, добрую и мудрую Ильиничну (А. Филиппова), всю открытую к жизни, искреннюю черноокую Дуняшку (Н. Архангельская).

Нельзя не заметить типажной точности подбора даже самого младшего из Мелеховых — сына Григория — Мишатки. Замкнутый, угрюмоватый, он, как и отец, рассудителен, медлителен, деловит: всё время мастерит что-то молотком. Кстати, любопытное совпадение: Мишатку играл семилетний мальчик, фамилия которого была тоже Мелехов.

Многие актёры даже в свободное время находились в образе. Ильченко ходил прихрамывая, опираясь на палку. Он стремился и в обыденной жизни быть Пантелеем Мелеховым. Быстрицкая и Кириенко старались не пользоваться в Каменске водопроводом. С коромыслами на плечах они сами ходили за водой.

На съёмках искали и находили пути создания «выхваченного» из массовки крупнопланового кадра.

Первая серия. Казачья атака. Здесь лицо скачущего Григория было снято следующим образом: к борту грузовой машины прикрепили грубый деревянный макет лошади. Во время съёмки он был вне кадра. Зато этот макет помогал актёру придать своему телу естественное для скачущего всадника положение. Глебов сидел на «спине» макета. В одной руке у него — повод, в другой — шашка.

Напротив актёра, в кузове машины, стояли у камеры Рапопорт к Герасимов. Впереди, на крыле автомобиля, лежала привязанная к капоту Майя Меркель — второй оператор. Машина мчалась в центре конной лавы. Это позволяло снимать Глебова на фоне любого ряда всадников.

Создавая киноэпопею, постановщик уделял исключительное внимание массовым сценам. Иногда толпа служила фоном, чаще — составляла окружение героев. Но главная задача массовки —

коллективный портрет. Все это требовало достоверности, подлинности бытовых деталей. И здесь немало потрудились казаки и казачки Диченска.

Местные жители участвовали в павильонных съёмках свадьбы Григория. Они подготовили праздничные наряды, подсказали, как по старинному казачьему обычаю следует накрыть свадебный стол, помогли артистам освоить народный донской танец. В сцене участвовал самодеятельный казачий хор. Записанные в Диченске фольклорные песни пригодились композитору Ю. Левитину для создания музыки фильма.

Много просчётов «городского» характера подметили диченцы. На съёмку кадров сенокоса исполнительницы явились в платочках, с кокетливо открытыми лицами. Казачки тотчас запротестовали. Они потребовали, чтобы актрисы надвинули платки на лоб и подбородок.

Натурные съёмки в Диченске закончились в августе. Киногруппа отправилась в Ленинград. Там предстояло воспроизвести для второй серии события, происходившие в 1917 году в Петрограде. Там же решено было снять и приезд Корнилова в Москву.

Завершив экспедицию в Ленинград, Герасимов со своими помощниками выехал в Москву, чтобы окончательно смонтировать первую, а затем и вторую серии.

Осенью 1957 года на экраны страны одна за другой вышли первые серии «Тихого Дона», а через полгода в кинотеатрах уже демонстрировалась и последняя серия.

Картина имела огромный успех на наших экранах и за рубежом. На Международном фестивале в Мехико фильм отметили дипломом «За эпическую, высокохудожественную форму выражения народной трагедии, за прекрасный артистический ансамбль и высокое качество цвета». В Карловых Варах «Тихий Дон» был удостоен Большой премии («Хрустальный глобус») за создание широкой панорамы жизни народа.

«ЖЕСТОКОСТЬ»

«Мосфильм», 1959 г. Сценарий П. Нилина. Режиссёр В. Скуйбин. Оператор Т. Лебешев. Художник И. Пластинкин. Композитор М. Меерович. В ролях: Г. Юматов, Б. Андреев, Н. Крючков, А. Суснин, В. Андреев, М. Жигунова, К. Хабарова и др.

Режиссёр Владимир Скуйбин прожил всего тридцать четыре года. Он болел, знал, что отпущено ему мало, и потому спешил.

Скуйбин учился в театральном училище имени Щепкина, потом на отделении теории и истории искусств филологического факультета Московского университета. Увлёкшись искусством кино, Владимир оставил университет и перешёл на режиссёрский факультет ВГИКа. После его окончания была работа в качестве ассистента у З. Аграненко («Бессмертный гарнизон») и А. Зархи («Высота»). И мечты о собственной постановке.

В 1956 году в журнале «Знамя» выходит повесть Павла Нилина «Жестокость». Судьба комсомольца Гражданской войны Веньки Малышева потрясла Скуйбина. С двумя номерами журнала он помчался на студию. Дирекция одобрила идею экранизации повести Нилина, но без участия… самого Скуйбина. Начинающему режиссёру предложили сделать небольшой фильм для детей.

Но даже снимая «На графских развалинах» по Гайдару, Скуйбин не оставлял мысли об экранизации «Жестокости». К счастью для него, попытки нескольких режиссёров взяться за постановку фильма оказались неудачными. Варианты сценария, подготовленные за это время, были отклонены, и Скуйбин получил-таки право на постановку «Жестокости». Вместе с Павлом Нилиным он начал писать ещё один вариант сценария.

Позже Скуйбин собрал всю группу и подробно изложил свои взгляды на фильм. Он сказал, что главное в картине — не занимательность сюжета и не детективная сторона дела, не бои и погони и не поимка банды Воронцова. Борьба за человека, за Правду с большой буквы, против тупости, бездушия, жестокости — вот смысл «Жестокости».

Действие фильма происходит в начале 1920-х годов в глухом сибирском городишке Дудари. Округу на сотни вёрст терроризирует банда Кости Воронцова, объявившего себя «императором всея тайги». Задача ликвидации банды возложена на дударевский Угрозыск.

В одной из схваток с бандитами схвачен подручный Воронцова Лазарь Баукин (Б. Андреев), бывший охотник, бывший

солдат. Схвачен с оружием в руках, после ожесточённой борьбы, в которой был тяжело ранен заместитель начальника угрозыска Малышев (Г. Юматов). На допросе перед юнцами, посланными в милицию комсомолом, предстал громадный человечище, матёрый и бывалый. Кажется, всё ясно: Баукин из тех непримиримых врагов, которых по законам революционного времени ставят к стенке без разговоров, что и предлагает сделать начальник угрозыска (Н. Крючков). «Нет, — не соглашается Малышев. — Это заблудившийся человек, из него можно и нужно сделать сторонника Советской власти». Здесь и начинается тот спор о человеке, ради которого была написана книга и поставлен фильм «Жестокость». Спор между требовательным доверием к людям и равнодушной жестокостью.

Перед зрителем развёртывается сложная драма характеров, заканчивающаяся трагическим самоубийством Веньки Малышева, отказавшегося прикрывать революционной фразой действия карьеристов и демагогов.

Мысль Малышева о том, что жить невозможно, когда существует ложь, это и собственная мысль Скуйбина. Настоящий человек в ответе не только за все происходящее при тебе, но и за то, что произойдёт после твоей смерти. В этом нас убеждает и актёр Георгий Юматов, который так счастливо был выбран на роль Веньки.

Особого внимания заслуживает исполнение роли Баукина Борисом Андреевым, показавшим перевоспитание своего героя убедительно и без упрощения.

Ещё работая над литературным сценарием, Нилин и Скуйбин решили, что в роли начальника угрозыска будет сниматься Крючков.

На одной из самых ранних, чуть ли даже не самой первой репетиции «Жестокости», когда дошли до места, где Начальник говорит, что и он «причастен к искусству, что он выступал в цирке», — Крючков неожиданно вскочил, моментально снял пиджак, рубаху и остался в майке. Он вздохнул и втянул живот. Мощная грудная клетка поднялась вверх, а голова на короткой шее ушла в плечи. Он согнул в локтях руки, мышцы буграми напряглись на его теле, лицо приобрело самодовольное выражение. Все захохотали. Это была неожиданно точно найденная чёрточка в характеристике образа. Обсуждать после этого, казалось, было нечего, репетировать незачем.

Скуйбин начал снимать «Жестокость» с пролога. Молодой режиссёр решил удивить изысканным набором приёмов. Например, «камера — глаза человека». Эта камера ходила, покачиваясь подобно человеку, пролезала через поваленные

деревья, перебегала, даже опускала глаза. В прологе был момент, когда вырубленная тайга поднималась, снятая обратной съёмкой, не говоря уже о ракурсах: оператор снимал или с земли, или сверху.

Во время съёмок немало хлопот доставил Скуйбину… писатель Павел Нилин. Его откровенно побаивались. Этот автор обычно не покидал картины от начала до самой завершённости, никогда не шёл на компромиссы со своей убеждённостью, был человеком прямым и откровенным. И только где-то в середине картины весёлый и взволнованный Скуйбин ввалился в гримерную, обнял за плечи Андреева и закричал: «Ура! Мы побелили Нилина!..» После просмотра материала писатель признал, что образ Баукина в кино вполне соответствует его основному замыслу.

Натурные съёмки. Холодно. Раннее, весеннее утро, солнце ещё не вышло из-за горы, а киногруппа уже в лесу. Репетиция сцены проезда бандитов после налёта на маслозавод. Лошади то и дело увязают в снегу. Бесконечные прорывы через чащу леса измотали артистов. Все окоченели, от лошадей валит пар.

Скуйбин по пояс в снегу показывал, в каком месте должны падать и умирать бандиты. Можно только поражаться силе духа и энергии режиссёра. Смертельная болезнь уже давала о себе знать: правая рука у него отнялась, а ноги едва подчинялись воле. Владимир Скуйбин не подавал виду, отчаянно кричал в мегафон, пытаясь вселить бодрость в окончательно обессилевших артистов.

Борис Андреев рассказывал:

«В одну из репетиций страшная и непонятная боль окончательно сковала мне лопатки и грудь. Я едва удержался в седле и не мог шелохнуться.

— Андреев, выскакивай! Выскакивай!.. Падай в снег!

Я глотнул салицилки — боль не отпустила меня.

— Ну какого же черта… — услышал я разочарованную нотку из мегафона.

Около меня столпилась группа. Боль отошла, но какое-то ощущение близкой кончины или неминуемой её возможности вдруг закралось в моё сознание. Мне было стыдно признаться в этом, и всё же я спросил, глядя Владимиру прямо в глаза:

— Сколько надо прожить мне дней, чтобы отсняться в картине окончательно?

— Три дня, — сказал Владимир, глаза его смотрели на меня пытливо и насторожённо.

Я спрыгнул с лошади. За меня выезжал для репетиции актёр из окружения. Владимир чувствовал, что со мной творится что-то неладное, и старательно отснимал меня в первую очередь. Я

держался как только мог, изо всех сил превозмогая приступы, и, не подавая виду, глотая салицилку, ползал в сугробах и злобно отстреливался холостыми патронами.

К концу третьего дня я понял, что силы оставляют меня. На санях меня доставили к врачу ближайшего санатория… Диагноз был категоричен и суров: инфаркт сердца…»

Не жалели себя и другие актёры. Крючкову во время обострившегося тромбофлебита приходилось целые дни проводить в седле, да ещё на морозе. Он ни за что не соглашался прервать съёмки.

«Жестокость» была закончена в 1959 году, меньше чем через два года после того, как вышла в свет повесть Нилина.

Фильм не сразу вышел на экран. Владимиру Скуйбину пришлось повоевать с редакторами. Особенно много возражений вызвало самоубийство Веньки Малышева: «Наш советский герой не может так поступать!» И сколько усилий потребовалось для того, чтобы отстоять основную идейную концепцию, заложенную в повести Нилина, уступив в чём-то второстепенном. В частности, в дополнение к «служебной», что ли, мотивировке самоубийства пришлось добавить личные мотивы — в виде скомканного письма Юли, выпадающего из ослабевших Венькиных рук. Пришлось ввести более оптимистическую концовку, когда сотрудники угрозыска отказались работать с Начальником…

Фильм «Жестокость» снят удивительно просто. Спокойная композиция кадра, неторопливый монтаж, преобладание средних и крупных планов — такова визуальная стилистика этого произведения. Приём рассказчика-очевидца, от лица которого ведётся повествование и который является и комментатором событий прошлого, как бы незаметно вводит зрителя в самую гущу происходящего.

Миллионы зрителей смотрели этот фильм и не знали, что тридцатилетнему режиссёру пришлось собственной жизнью подтвердить своё произведение. Врачи рекомендовали ему отказаться от съёмок картины, выбрать спокойную роль наблюдателя и тем самым продлить жизнь, но Владимир Скуйбин решил работать до конца. Вслед за «Жестокостью» он поставил ещё два фильма: «Чудотворная» и «Суд» по остроконфликтным и глубоким по мысли книгам В. Тендрякова…

«БАЛЛАДА О СОЛДАТЕ»

«Мосфильм», 1959 г. Сценарий В. Ежова и Г. Чухрая. Режиссёр Г. Чухрай. Операторы В. Николаев и Э. Савельева. Художник Б. Немечек. Композитор М. Зив. В ролях: В. Ивашов, Ж. Прохоренко, А. Максимова, Н. Крючков, Е. Урбанский, Г. Юхтин, Н. Меньшикова, В. Телегина и др.

«Баллада о солдате» Григория Чухрая — один из лучших советских фильмов о войне. Обошедший экраны мира, отмеченный многочисленными премиями и наградами, он стал классикой киноискусства.

Герой картины — юный солдат Алёша Скворцов, отпущенный на краткую побывку домой, успевает лишь обнять свою мать, так как тратит все своё время в пути на помощь и поддержку людей, ему доселе незнакомых.

Режиссёр Григорий Чухрай — фронтовик. Он защищал Сталинград, был несколько раз ранен. «По всем дорогам войны, — говорил он, — осталось много дорогих моему сердцу людей. Это были мои сверстники, которые тоже прямо со школьной скамьи пошли воевать, но им не суждено было вернуться домой. Естественно, что во мне все эти годы зрело неодолимое желание рассказать об этих людях, об их короткой, но славной судьбе».

После войны Чухрай окончил ВГИК, снял фильм «Сорок первый» по рассказу Б. Лавренёва. Однако студенческая мечта поставить картину об отпускном солдате не оставляла его.

Счастливый случай свёл Чухрая с Валентином Ежовым, человеком с интересной и сложной судьбой. Общий язык нашёлся у них сразу. Ежов, как и Чухрай, ушёл на фронт после школьной скамьи. Служил в морской авиации, а после войны окончил сценарный факультет ВГИКа (класс А. Довженко).

«И ему и мне хотелось рассказать о нашем сверстнике, герое — солдате, отдавшем жизнь за Родину, — без громких фраз, просто, грустно и честно, — подчёркивал Чухрай. — Мы не стремились воздвигать ему монумент. Мы хотели рассказать о нём простыми человеческими словами, ибо сам он был человеком скромным и не любил громких фраз. Оба мы были в этой войне солдатами и знали, что победили в ней не сверхчеловеки, а люди. В этом мы видели величие нашей победы. Таких героев, как Скворцов, мы встречали на фронте. Им так же, как другим, было страшно, больно и трудно, но, вопреки всему этому, они выполнили свой долг, ибо чувство человеческого достоинства,

чувство любви к людям оказалось в них сильнее страха и самой смерти».

Работали Чухрай с Ежовым так. Сперва оговаривались сцены и эпизоды. Затем каждый выбирал себе то, что ему нравилось. Эпизод, написанный Ежовым, передавался для правки Чухраю. И наоборот.

Первоначально много внимания уделялось теме героического советского тыла. Действие переносилось в новый, выстроенный перед войною цех завода, его не успели остеклить, подвести под крышу; дуют ветры, с неба валит снег, но станки гудят. Голодные, иззябшие женщины и подростки бессонно работают.

Скворцову встречались и счастливые, и терпящие бедствия, он помогал людям, но и люди не раз выручали его из беды. Алёша и Шура ещё не сознавали своего чувства, окружающие догадывались об этом быстрее и старались помочь юной трогательной любви, зародившейся в столь тяжёлое время.

Первоначально Шурка погибала в разбомблённом городе. Заменивший его позже эпизод расставания Алёши с девушкой на перроне получился менее эффектным, но для сценария он представлял большую ценность. Шурка оставалась жива, а с ней сохранялась, продолжала жить и память об Алёше.

Однако первый вариант сценария, написанный Валентином Ежовым на основе заявки, не удовлетворил студию.

Новый вариант, представленный на рассмотрение в середине января 1958 года (на титульном листе помечено: «режиссёрская консультация Г.Н. Чухрая»), означал серьёзный шаг вперёд. Появились сцены и отдельные подробности, составившие украшение фильма. Но ко многому, придуманному на этой стадии, авторы вскоре охладели. Предполагалось, например, что фильм будет обрамлён песней о комсомольской юности, которая совпала с войной, и завершится кадрами поднявшихся в атаку солдат — среди них мелькнёт в последний раз Алёша… Тематический состав сценария в значительной степени определялся словами героя картины: «Нет, я злой! Я ненавижу всех, кто приносит горе. С ними надо бороться. И не только с фашистами, а со всеми, кто обижает людей».

Но и на этот раз у художественного совета студии нашлись замечания.

Только после новых двукратных переделок и перекомпоновки всего материала Чухрай смог в середине июня 1958 года приступить к написанию режиссёрского сценария, а в августе фильм запустили в производство. На главные роли были выбраны Олег Стриженов и Лилия Алешникова.

На третий день съёмок, работая над эпизодом, где Алексей

мечется по шоссе, пытаясь остановить какой-нибудь грузовик, Григорий Чухрай был сбит машиной и с тяжёлым множественным переломом костей четыре месяца пролежал в гипсе. За это время актёры разбрелись по другим картинам. Чухраю хотелось бросить все и заняться чем-нибудь другим. Но, выйдя из больницы, он стал сколачивать новый коллектив, и нашёл других, гораздо более достоверных исполнителей на две главные роли.

Чухрай признавался, что процесс подбора актёров проходил для него мучительно трудно. «Мы просмотрели множество актёров, среди которых были люди очень талантливые, но ни на одном из них я не мог остановиться — не складывался ансамбль. Каждый день я составлял новые комбинации, „проигрывал“ весь фильм с начала до конца. Коллеги открыто выражали недовольство моей нерешительностью: срывался план запуска фильма в производство. Но я ничего не мог с собой поделать. Положение, казалось, было безвыходным».

Сомневались в актёрах, и прежде всего в Жанне Прохоренко (Шура) и Володе Ивашове (Алёша). Справятся ли они со своими ролями? Ведь ни Ивашов, ни Прохоренко тогда ещё не были артистами.

Володя — москвич, учился на втором курсе ВГИКа в актёрской мастерской Григория Михайловича Козинцева. Ему пришлось прервать учёбу, взять академический отпуск.

Жанна была студенткой театрального училища МХАТ и пришла на «Мосфильм» пробоваться на небольшую роль в картоне «Песня о Кольцове». Её не утвердили. Но её фотопробы увидел Чухрай.

У Ивашова и Прохоренко не было ни опыта, ни мастерства, а играть им предстояло очень большие и сложные роли. Но произойти чудо: молодые артисты принесли с собой на экран обаяние юности и красоты и настолько «вписались» в фильм — русская девочка с распущенной косой и родниковыми глазами и долговязый паренёк с по-детски припухшими губами, — что представить себе «Балладу» с другими исполнителями просто невозможно.

Володя Ивашов войны не знал и от фашистского танка, преследовавшего безоружного мальчишку-связиста, не бегал. Но в те дни он буквально жил Алёшей Скворцовым — его тревогами и радостями, встречами и расставаниями, надеждами и болью.

Работал Володя много, напряжённо, репетировал с режиссёром даже по выходным, когда на студии оставались лишь сторожа да пожарники. Ивашов безгранично верил советам Григория Чухрая, внимательно вслушивался в его рассказы о войне, пытаясь вновь и вновь «примерить на себя» судьбу и

характер своего ровесника с передовой. Это был тяжкий, но счастливый труд души, абсолютное вживание в образ. Потому, наверное, Ивашов и назвал своего первенца в честь героя «Баллады…» — Алёшей.

У Шурочки — Прохоренко мало слов. Она в основном молчит. Паузы, молчаливые крупные планы Жанны — лучшее, что она продемонстрировала в этой работе. Внимательно смотрит, копит впечатления, вбирает их в свою душу и, при сдержанности выражений, передаёт огромную и страстную доброту своей героини. Жанна Прохоренко с удивительной силой раскрывает стремление Шурки навстречу неведомому чувству любви.

Незабываемый образ создал в этом фильме и Евгений Урбанский, сыгравший роль инвалида. Актёр поднялся в этой роли до больших трагедийных высот, потрясая глубиной человеческого переживания.

Сомневались, что Урбанский согласится сыграть инвалида. После того как он блестяще справился с главной ролью Губанова в «Коммунисте», ему предлагали второстепенную роль, почти эпизод. К тому же было ощущение, что эпизод этот в сценарии не совсем удался. Ежов и Чухрай переделывали его много раз. К счастью, Урбанский сказал: «По-моему, это моя работа. Только, пожалуйста, если можно, без проб».

…Снималась сцена на привокзальной почте, куда инвалид зашёл, чтобы послать телеграмму домой. Володя Ивашов и актриса Нина Меньшикова, играющая телеграфистку, были уже на месте, им поправляли грим. В глубине павильона Урбанский с помощью костюмера и ассистента надевал на согнутую в колене ногу специальное приспособление. Ему надо было играть одноногого.

Приступили к репетиции. Волнение Урбанского сразу передалось Ивашову, в репликах которого появились правдивые нотки. Тонкая актриса Нина Меньшикова поддалась этому чувству, и вот уже она с полными слёз глазами кричит инвалиду, протянувшему ей телеграмму: «Это подло! Подло!» — и плачет, закрыв лицо руками. Начинаются съёмки. Один дубль, второй, третий… Урбанский увлечён: «Пожалуйста, ещё один дубль!.. У меня реплика не получилась. Её надо говорить не так…»

Многие образы людей в «Балладе о солдате» воспринимаются как частица большого целого, всего народа, предстают как штрих в большом коллективном портрете.

Строгий уставший генерал, каким его играет Н. Крючков, — пожилой, немногословный человек, с доброй и горькой отцовской улыбкой, ненавидящий войну и вынужденный воевать.

Улыбчивый солдат (Г. Юхтин), душа фронта, парень, чем-то похожий на Васю Тёркина. Женщина на телеграфе (Н. Меньшикова) — одна из тысяч и тысяч, ждавших своих мужей, веривших в их возвращение и, может быть, спасавших их своей верой. Женщина-шофёр (В. Телегина). Измученная, не спавшая двое суток, она ещё находит ласковое слово для Алёши. Она из тех женщин, что вынесли на своих плечах всю тяжесть разлуки с сыновьями, всю тяжесть тыла.

Что касается образа матери Алёши (А. Максимова), то он гораздо более других несёт в себе элемент обобщения, становится символом матери. Катерина — русская крестьянка, успевшая лишь на минуту увидеть и обнять сына-солдата, прибывшего в свой пятиминутный отпуск. Увидеть, обнять и потерять навсегда. Мы не узнаем о Катерине подробностей, но узнаем про её жизнь самое главное, что это мать, отдавшая войне сына.

Она успокаивает сына: «Ты не думай, я все выдержу, все перенесу… а тебя дождусь… отца не дождалась, а тебя дождусь». Грузовик с Алёшей удаляется по бесконечной, беспощадной дороге. Мать смотрит вслед полными слёз и боли глазами…

Эпизод прощания Алёши с матерью получился как-то сразу, легко и хорошо. Чухрай вспоминал: «Едва артистка Антонина Максимова появилась на съёмочной площадке, я сразу почувствовал, что она так тонко и глубоко понимает роль, что моя задача — не мешать ей, не нарушать её представление об образе. В этих сценах я главное внимание уделял её партнёру. Должен сказать, что волнение артистки передавалось всем окружающим».

Сейчас это кажется удивительным, но «Баллада о солдате» на всём своём пути, от зарождения замысла до выпуска в свет, встречала немало противников. «Наш фильм, — заметил однажды Чухрай, — рождался не под аплодисменты…» Сценарий, а затем фильм объявляли то пессимистическим, то мелкотемным, то очернительским и даже подрывающим авторитет и славу Советской армии.

Съёмки неоднократно приостанавливались. Многие на студии вообще сомневались в успехе картины. История Алёши и Шуры казалась незначащей, сомневались в необходимости ряда сцен. Например, стоит ли показывать неверную жену или Алёшу, бьющего по лицу вымогателя Гаврилина? Не скажется ли это отрицательно на воспитании молодёжи?

Некоторые товарищи требовали переделки финала. «У вас такой хороший герой, — говорили они, — зритель его полюбил и желает ему счастья, а вы его убиваете… Зачем вам понадобилось убивать положительного героя? И зачем вам нужно печалить

наших советских людей?»

Это потом напишут, что несмотря на трагический конец «Баллада о солдате» — удивительно светлый фильм. Алёша Скворцов отдаёт жизнь за свой народ — и в этом величайший оптимизм, ибо народ, родивший такого героя, бессмертен.

В конце 1959 года, после ряда поправок и сокращений, картина вышла на экран. «Баллада о солдате», сперва недооценённая прокатчиками, постепенно дошла до миллионов зрителей, получила широкое признание. Валентину Ежову и Григорию Чухраю была присуждена Ленинская премия.

За пределами страны «Баллада о солдате» была показана на Каннском фестивале в мае 1960 года, где разделила с «Дамой с собачкой» И. Хейфица специальную премию жюри — «За высокий гуманизм и превосходное художественное качество».

Английский режиссёр Тони Ричардсон отметил: «Такие произведения, как „Баллада о солдате“, это именно то, что я называю поэзией». Французский актёр Бурвиль причислил картину Чухрая к лучшему, что он видел на экране.

Совершив триумфальное шествие по экранам мира, «Баллада о солдате» завоевала 100 международных наград: премию за режиссуру на кинофестивале в Сан-Франциско; приз «Давид Донателло» за лучший иностранный фильм в Италии; главный приз Лондонского фестиваля. В. Ежов и Г. Чухрай удостоились номинации на премию «Оскар» по категории «Лучший оригинальный сценарий».

«СУДЬБА ЧЕЛОВЕКА»

«Мосфильм», 1959 г. Сценарий Ю. Лукина и Ф. Шахмагонова по рассказу М. Шолохова. Режиссёр С. Бондарчук. Оператор В. Монахов. Художники И. Новодережкин и С. Воронков. Композитор В. Баснер. В ролях: С. Бондарчук, З. Кириенко, Павлик Борискин, П. Волков, Ю. Аверин, К. Алексеев.

Настоящим откровением стала первая режиссёрская работа Сергея Бондарчука «Судьба человека», поставленная по рассказу Михаила Шолохова.

Рассказ этот был опубликован в двух номерах газеты «Правда»: в последний день 1956 года и в первый день 1957-го. Бондарчук, прославившийся исполнением ролей Тараса Шевченко, Валько в «Молодой гвардии», доктора Дымова в «Попрыгунье», Отелло, предложил перенести «Судьбу человека» на большой экран. Упорно отстаивая эту идею, он сам взялся за постановку картины. Шолохов, хоть и не сразу, всё же согласился на экранизацию. Так увлечённость шолоховским материалом привела Бондарчука к режиссуре.

На киностудии «Мосфильм» не сразу включили картину в производственный план, посчитав, что рассказ не даёт основы для большого фильма. Он написан в повествовательной манере, от первого лица, без драматургической разработки эпизодов. «Три части, может, и получились бы, — утверждали мастера экрана. — Полнометражный фильм — никогда».

Не дожидаясь окончательного решения вопроса с постановкой картины. Бондарчук приступил к углублённой проработке шолоховской прозы. Сценарий писали Ю. Лукин и Ф. Шахмагонов.

«Рассказ я знал почти наизусть, — говорил позже Сергей Фёдорович, — но этого мне оказалось мало. Чтобы быть готовым к фильму всесторонне, мне потребовалось не просто прочитать — изучить все произведения Михаила Александровича Шолохова».

Как участник Великой Отечественной войны, знавший в лицо многих из тех, кто, подобно герою рассказа Андрею Соколову, прошёл трагическими дорогами испытаний, Бондарчук уже представлял себе будущий фильм — почти каждый кадр был прорисован на отдельных листах бумаги.

Сценаристы Ю. Лукин и Ф. Шахмагонов решили преобразить прямой монолог Соколова во внутренний. Таким образом, зритель видел события глазами основного героя. Но кому рассказывает Соколов о своей жизни — Шолохову, вообще

какому-то писателю, шофёру или неведомому собеседнику? Остановились на случайном встречном.

Через несколько дней Бондарчук представил режиссёрский сценарий, который без замечаний был принят к производству.

Шолохов не сразу поверил в Бондарчука — исполнителя роли Соколова. Во время одной из встреч писатель долго рассматривал его руки и наконец произнёс: «У Соколова руки-то другие…» Затем пригласил Бондарчука на свою родину: «Обязательно побывай в Вешенской, поживи там подольше, это поможет».

Замечание Шолохова встревожило Бондарчука. Он поехал в Вешенскую, общался там с земляками писателя. Позднее Бондарчук писал: «Позже, уже находясь со съёмочной группой в станице, я, одетый в костюм Соколова, постучался в калитку шолоховского дома. Он не сразу узнал меня. А когда узнал, улыбнулся и про руки больше не говорил». Вскоре так же, как и Шолохов, признали его вешенские казаки и казачки. «Андрей-то наш на работу пошёл», — говорили они, видя, как Бондарчук идёт на съёмку Там, среди людей, окружающих Шолохова, он окончательно понял и узнал своего Андрея Соколова.

Творческим единомышленником Бондарчука стал оператор Владимир Монахов — большой, интересный мастер, в прошлом тоже участник войны.

Съёмка фильма началась до завершения режиссёрского сценария. Надо было захватить уходящую весеннюю натуру. Её выбрали по совету Шолохова в двадцати километрах от станины Вешенской на берегу Дона, у хутора Куликовского. Здесь снималась встреча Соколова с собеседником.

В «Судьбе человека» авторам хотелось, чтобы открывающий фильм пейзаж давал картину пробуждения жизни. Для этого хорошо было бы запечатлеть расцветающие яблони, окружённые водой.

Однако группа чуточку запоздала. Половодье пошло на убыль. Пришлось «подправить» пейзаж. В разлившийся Дон поставили срубленную дикую яблоню. Её ветки украсили бумажными лепестками. Она так естественно вписалась в пейзаж, что даже приехавший на съёмки Шолохов не сразу обнаружил подмену. Эта яблоня «по колено» в воде и вошла в фильм.

Затем началась съёмка первого актёрского кадра. Вдали, ни степной дороге, показались два пешехода. Они приближаются. Все явственнее входят в кадр сутуловатый средних лет мужчина в ватнике и мальчик.

В этом проходе участвовали не два, а четыре человека. На общем дальнем плане, когда видны лишь силуэты пешеходов, снимались дублёры. Бондарчук с мальчиком, игравшим Ванюшку,

скрывались за стогом сена. На ближнем плане они выходили на дорогу, а дублёры прятались в канаве. Делалось это для того, чтобы не переутомлять мальчика.

Исполнял роль Ванюшки пятилетний Павлик Борискин. Его очень берегли и осторожно подготавливали к съёмкам. Бондарчук запретил на съёмочной площадке называть Павлика собственным именем. Он был для всех Ваней.

На хуторе Куликовском воссоздали только сцену встречи Соколова с собеседником. Работу здесь закончили 20 мая 1958 года и тотчас вернулись в Москву, чтобы завершить режиссёрский сценарий и подготовку к основным съёмкам.

На «Мосфильме» задержались недолго. Спешили, чтобы не пропустить летнюю натуру. И пока Бондарчук заканчивал режиссёрский сценарий, его ближайшие помощники — художники И. Новодережкин, С. Воронков, звукооператор Ю. Михайлов, художник по костюмам О. Верейский, художник-гримёр Н. Печенцев и другие — готовили группу к длительной поездке.

Большая часть съёмок проводилась в экспедиции, которая продолжалась около пяти месяцев.

Во вступительной сцене, снятой на Дону, Соколов говорит: «Поначалу жизнь моя была обыкновенная. Сам я уроженец Воронежской губернии…»

На родину героя в конце июня и направилась съёмочная группа. Здесь, на Тамбовской улице, в Воронеже была сооружена декорация, в которой снимались натурные эпизоды, относящиеся к жизни молодого Андрея, его невесты, а потом жены Ирины.

С новой силой раскрылся в картине драматический дар Зинаиды Кириенко. Обаятельный облик Ирины, сцену её прощания с мужем у отходящего на фронт эшелона — трудно забыть.

С момента отъезда Соколова на фронт в его судьбе происходит крутой поворот. Иной ритм — нарастающий, подчас лихорадочный, связывает воедино отдельные кадры.

…Над дорогой прямо на машину несётся вражеский самолёт. Соколов вырывается вперёд. Разрыв бомбы остаётся позади. Атаку самолёта и его пикирование снимали с вертолёта, Это позволило увидеть грузовик глазами гитлеровского лётчика. А чтобы показать атаку через восприятие Соколова, съёмку провели непосредственно с машины.

По сценарию Соколов попадает в госпиталь. Но Бондарчук приходит к выводу, что госпитальная сцена затянет картину, затормозит её ритм. В фильме контуженный Андрей вываливается из машины и оказывается в плену.

Съёмки кадров концлагеря проводились в Ростовской области. Там в одном из карьеров добывался камень для строительства Волгоградской ГЭС. Карьер приспособили для сцены в каменоломне. В рассказе об этой жуткой странице жизни Соколова написано: «Все работали на каменном карьере, вручную долбили, резали, крошили немецкий камень. Норма — четыре кубометра в день на душу…» В фильме Бондарчук выстроил большой, исполненный глубокого драматизма эпизод. Каменоломня — один из кругов ада.

Пришлось потрудиться над созданием декорации лагеря. Но главное, что тревожило Бондарчука во время работы в Ростовской области, — это нехватка актёров. Он выехал в экспедицию с очень ограниченным игровым коллективом. Пришлось прибегнуть к «внутренним резервам». Приведём несколько эпизодов, в которых участвуют «резервисты».

…По крутой тропинке тяжело движется цепочка измождённых людей. Надрываясь, они тащат камни. Сразу за Соколовым передвигается со своей ношей безымянный военнопленный. Его играл художник-гримёр съёмочной группы Н. Печенцев. Он оказался способным актёром — и в фильме исполнил ряд эпизодических ролей.

В сцене расстрела военнопленных у церкви в образе эсэсовского офицера предстал консультант фильма В. Лоренц.

Для звукооператора Ю. Михайлова «Судьба человека» — первая самостоятельная работа. Но и ему Бондарчук давал актёрские нагрузки. На каменоломне Михайлов несёт камни, а в сцене на вокзале изображает пленного, подвешенного за руки.

Был случай, когда для заполнения рядов колонны использовали женский состав группы. Их одели в мужское военное обмундирование и включили в массовку. Подмена осталась незамеченной.

Эпизод расстрела пленных снимался на рассвете. Но и в этот ранний час у съёмочной площадки собралось много зрителей. Раздался залп. И одновременно артисты услышали душераздирающий вопль. Закричала стоящая среди зрителей пожилая женщина. Оказалось, что на этом самом месте гитлеровцы расстреляли её сына. Так правда жизни совпала с правдой искусства…

Кульминация фильма — сцена в комендантской. Здесь жизнь и смерть оказались в одном кадре.

Лагерное начальство празднует выход своих войск к Волге. Пьют шнапс, развлекаются. Комендант Мюллер (Ю. Аверин) приказывает доставить к нему строптивого заключённого Соколова, приговорённого к расстрелу. Но прежде он хочет

уничтожить русского морально.

В этом психологическом поединке Соколов одерживает верх. Он выпивает в два глотка стакан водки за свою погибель, но от закуски отказывается: «Я после первого стакана не закусываю».

Лишь после третьего стакана Соколов откусил маленький кусочек хлеба, остаток положил на стол. «Захотелось мне им, проклятым, — говорит рассказчик у Шолохова, — показать, что хоть я и с голода пропадаю, но давиться ихней подачкой не собираюсь, что у меня есть своё, русское достоинство и гордость, и что в скотину они меня не превратили, как ни старались».

Этим эпизодом не заканчиваются лагерные и другие испытания Соколова. Но будучи кульминационным в картине, он становится переломным в ходе повествования. Выдержав самые страшные пытки голодом и близкой смертью, Соколов сумел остаться человеком и сохранить силу духа и желание свободы.

Шолохов завершает рассказ встречей своего героя с потерявшим родителей Ванюшкой. До глубины души потрясает сцена в автомобиле, когда Соколов называет себя его отцом. То, с какой полнотой чувств и психологической глубиной, с каким могучим внутренним темпераментом сыграна эта роль Бондарчуком, ставит этот образ на одно из первых мест в творчестве артиста.

Бондарчук заканчивает картину шолоховскими словами, впечатанными в последние кадры фильма: «…и хотелось бы думать, что этот русский человек, человек несгибаемой воли, выдюжит и около отцовского плеча вырастет тот, который, повзрослев, сможет все вытерпеть, все преодолеть на своём пути, если к этому позовёт его Родина».

«Судьба человека», снятая всего лишь за 78 рабочих дней, встала в ряд выдающихся произведений мирового кино. Картина была высоко оценена на родине, в год выхода её просмотрело более тридцати миллионов человек. Фильм завоевал главный приз на Международном кинофестивале в Москве. Его создатели — С. Бондарчук и В. Монахов — были удостоены Ленинской премии.

«Судьба человека» с успехом прошла по экранам многих стран мира. Картина получила премию польских кинематографистов за лучшую первую постановку фильма, премию «Голова ацтека» на фестивале фестивалей в Акапулько…

«ДАМА С СОБАЧКОЙ»

«Ленфильм», 1960 г. Сценарий И. Хейфица по одноимённому рассказу А.П. Чехова. Режиссёр И. Хейфиц. Операторы А. Москвин, Д. Месхиев. Художники Б. Маневич, И. Каплан. Композитор Н. Симонян. В ролях: А. Баталов, И. Саввина, Н. Алисова, П. Крымов, Ю. Медведев, В. Эренберг и др.

Чеховская «Дама с собачкой» — проба Хейфица в классике. «Этот фильм не знаменует отход от современной темы, — возражал режиссёр. — Каждому постановщику хочется перенести на экран одно из самых дорогих ему бессмертных творений русских писателей. А у меня есть ещё особые обстоятельства. Чехов видел в обычном необычное. Эта черта его творчества близка и понятна мне. Поэтому я и решил к юбилею писателя поставить „Даму с собачкой“, которую Горький считал вершиной чеховского реализма. Кроме того, в этом рассказе выражены нестареющие призывы к красоте человеческих отношений. И думается мне, что они и сейчас могут прозвучать вполне современно. Чехов — наш союзник в борьбе с остатками пошлости…»

Ялта. Здесь впервые встретились герои фильма Гуров и Анна Сергеевна. За плечами у обоих горький опыт семейной жизни. Гуров привычно флиртует с молоденькой женщиной, предполагая, что это — начало традиционного курортного романа. Но — роман затягивается и в итоге настолько увлекает Гурова, что он начинает пересматривать всю свою жизнь. С появлением Анны Сергеевны — наивного, чистого и прелестного создания — жизнь его начинает обретать новый смысл…

Иосиф Хейфиц рискнул взять на роль Гурова Алексея Баталова. Этот выбор режиссёра многих удивил. Хейфица начали убеждать, что Баталов не годится для этой работы. Во-первых, молод, во-вторых, простоват.

«Мне очень хотелось работать над этой ролью, — вспоминает Алексей Баталов, — и потому, что Чехов, и в силу моей неразрывной связи с Художественным театром, и, наконец, потому, что Гуров, как материал, давал возможность перейти в другое амплуа, в круг совсем иных человеческих переживаний. Именно поэтому я стремился преодолеть всё, что отделяло меня от роли и как-то могло смущать Хейфица. Прежде всего я отпустил бороду и стал побольше сутулиться, дабы убедить противников моего возраста в пригодности по годам. Для проб я выбрал туфли большего размера, чтобы ноги и походка казались

посолиднее, потяжелее… На безымянном пальце появилось кольцо, призванное хоть сколько-то культивировать мои привыкшие к грязным инструментам руки.

Теперь все это кажется несколько наивным, но тогда мне было вовсе не до смеха, да и сейчас я, пожалуй, поступил бы точно так же, потому что желание всеми сторонами склеиться, сблизиться с героем и сегодня представляется мне самым закономерным актёрским стремлением».

Хейфиц, завидев бородатого Баталова, замахал руками: «Что это за ужас, снимите немедленно, бутафория, чушь». Оказалось, что борода была чернее, чем надо для тонкого образа героя. Её пришлось красить, выдёргивать, чтобы она была такая, как задумал режиссёр.

Считалось, что Гуров должен переживать свою последнюю любовь и выглядеть типичным русским интеллигентом конца прошлого века. Человеком в возрасте. Иосиф Хейфиц, изучив кипы писем, воспоминаний и черновиков Чехова, установил возраст Гурова, который, как оказалось, почти совпадал с возрастом Баталова.

…Ия Саввина была студенткой факультета журналистики МГУ. Со второго курса она постоянно играла в студенческом театре. В спектакле «Такая любовь» (в постановке Р. Быкова) её увидел Баталов. Он был поражён внешним сходством Ии с героиней знаменитого рассказа Чехова…

Съёмочная группа на фильме подобралась профессиональная и приятная во всех отношениях. В своих интервью разных лет Алексей Баталов с теплотой отзывался о Хейфице, актёрах, художниках Исааке Каплане и Бёлле Маневич…

В Ялте Хейфиц искал детали, дающие представление об атмосфере того времени. «Осторожно с пейзажем!» — делает он пометку в своём дневнике. «Осквернённая природа. Парфюмерный запах вместо аромата цветов. Скука. Сонное море. Пустые бутылки. Праздность прохожих. Ленивый фотограф. Чиновник и жена по очереди взвешиваются на весах. Обострённый нездоровый интерес к мелочам». Таков мир, в котором существовали два хороших, но несчастных человека. И вот они встретились…

…Море. Пустая набережная. Снимается ответственный кадр — первое появление в картине. Жара природная усиливается операторским светом и многочисленными щитами, покрытыми серебряным блеском — «подсветки». Баталов и Саввина точно почувствовали замысел режиссёра, и съёмки эпизода прошли без особых непредвиденных затяжек.

В качестве консультантов пригласили двух старушек. Одна из

них сразу же заявила Хейфицу, что Баталов при ходьбе косолапит, а это не вяжется с образом интеллигента. Режиссёр стал пристально следить за походкой своего артиста и постоянно одёргивать его. Баталов раздражался. И вот в Ялте объявился глубокий старик, который когда-то в молодости был лодочником и возил самого Чехова. Когда он увидел на съёмочной площадке Баталова, то, улыбнувшись, заметил: «Шляпа-то у него точно как у Чехова». А когда Баталов подошёл ближе, лодочник возликовал: «И косолапит, как Антон Палыч!»

В Ялте пробыли недолго. Полоса пасмурных дней. Снимать нельзя.

Окончательно нарушила планы съёмочной группы тяжёлая болезнь глаз у Баталова. Пришлось многие сцены перенести с натуры в павильон, декорировать северный пейзаж под южный — иначе картине грозила консервация. Трудности, как всегда бывало, подхлестнули фантазию оператора Москвина.

В Ялте он снял с дублёром Баталова общие планы, в которых пейзаж был определяющим. Актёрские же куски доснимались в павильоне. Но создать в павильоне такую воздушную среду, такие эффекты дневного и ночного освещения, чтобы они рядом с натурными ничем не выдали своего искусственного происхождения, — задача большой трудности. С ней Москвин справился великолепно. Кадры, снятые на натуре и в павильоне, склеивались вперемежку. Даже профессионалы не всегда могли отличить их.

Сцена расставания героев на симферопольском вокзале кончается в рассказе так: «Гуров думал о том, что вот в его жизни было ещё одно похождение или приключение, и оно тоже уже кончилось, и осталось теперь воспоминание… Он был растроган, грустен и испытывал лёгкое раскаяние: ведь эта молодая женщина, с которой он больше никогда не увидится, не была с ним счастлива». Великолепную деталь нашёл Хейфиц. Поезд ушёл, а на досках перрона осталась обронённая Анной Сергеевной перчатка. Гуров аккуратно вешает её на станционный забор. Перчатка «врезается» в память зрителя, заставляет его вспомнить все то, с чем так легко прощается Гуров.

Для Анны Сергеевны — поначалу — настаёт счастливая пора влюблённости. Позже — разочарование: она приезжает в Москву, встречается с возлюбленным и понимает, что Гуров — такой же скучный человек, как и её муж (с той лишь разницей, что интеллект, такт и душевный потенциал Гурова, вероятно, выше). И живёт в Москве так же скучно, как и она со своим мужем в Саратове…

Картина кончается таким кадром: ссутулившись, уходит из

московской гостиницы Гуров, последний раз кланяется он прильнувшей к окну Анне Сергеевне. Холодно, метёт снег: она наверху, он внизу. Свет, идущий из окна Анны Сергеевны, так ярок, он прорезает темноту ночи, будто тянется к Гурову. В нём тепло, нежность, огонь надежды и вера в будущее.

Григорий Козинцев на художественном совете заявил, что не почувствовал, не уловил с экрана того, что для него составляет «Дама с собачкой». Сказал, что ему лично мешают лишние слова и фильм скорее напоминает попурри из Чехова, чем рассказ Антона Павловича «Дама с собачкой».

Многие тогда и предположить себе не могли, что эта, казалось бы, очень русская классическая экранизация завоюет огромную популярность не только в России, но и за её пределами. Восхищённый Федерико Феллини говорил, что смотрел «Даму с собачкой» несколько раз. Марчелло Мастроянни заявил, что счёл бы за честь сыграть в таком фильме.

На Международном фестивале в Каннах картина получила приз за высокий гуманизм и превосходные художественные качества. Британский киноинститут включил «Даму с собачкой» в число лучших фильмов года.

«ДЕВЯТЬ ДНЕЙ ОДНОГО ГОДА»

«Мосфильм», 1961 г. Сценарий М. Ромма и Д. Храбровицкого. Режиссёр М. Ромм. Оператор Г. Лавров. Художник Г. Колганов. Композитор Д. Тёр-Татевосян. В ролях: А. Баталов, И. Смоктуновский, Т. Лаврова, Н. Плотников, С. Блинников, Е. Евстигнеев, М. Козаков, И. Граббе, В. Никулин и др.

Далеко не простой, «интеллектуальный» фильм «Девять дней одного года» Михаила Ромма по итогам опроса читателей журнала «Советский экран» был признан лучшим фильмом 1962 года. Это серьёзное и умное произведение, героями которого являются физики-атомщики, удостоилось высокой оценки и за рубежом.

Идея поставить фильм о физиках принадлежала молодому кинодраматургу Даниилу Храбровицкому. Сценарий представлял собой ряд эпизодов, девять новелл из жизни трех героев: Дмитрия Гусева, Ильи Куликова и Лели — людей, связанных работой, дружбой, любовью.

Первый вариант сценария во многом отличался от будущего фильма. Изначально была заявлена трагическая ситуация — Гусев вместе со своим учителем Синцовым получает смертельную дозу облучения. Учитель умирает, а Дмитрий знает, что ему отпущен один год жизни, и потому спешит завершить дело наставника. И когда Гусев понимает, что конец неизбежен, он приходит на могилу Синцова, каясь, что ему не удалось завершить начатый опыт.

«Работая над фильмом, мы с Д. Храбровицким заметили: то, что приносила нам утренняя газета или новая книга, часто было интереснее того, о чём рассказывал сценарий, — вспоминал Михаил Ромм. — И мы не раз резко переделывали, переписывали его. Мы сделали для себя правилом: подчинять движение сюжета движению мысли».

Смена названий фильма красноречиво говорит об этом: «Я иду в неизвестное», «365 дней», «9 дней одного года». Работа не прекращалась до самого конца. Отказались от уже написанной музыки, хотя фамилия композитора сохранилась в титрах.

Ромм встречался с физиками-теоретиками. Его собеседниками были академики Тамм, Ландау и другие известные и неизвестные (по причине секретности) учёные мирового уровня.

Напомним основные сюжетные коллизии фильма «9 дней одного года».

Физик-экспериментатор Дмитрий Гусев «сгорал» на работе. Он не считался не только с собой, но и со своей нежной подругой, умной и женственной Лелей. В конце концов она ушла от него. У Мити есть друг Илья — физик-теоретик, обладающий недюжинным умом и тоже безмерно талантливый. Добрый, ироничный Илья полюбил Лелю. Она решает выйти за него замуж, но при этом сохраняет привязанность к одержимому до фанатизма Мите Гусеву.

Ромм решил отказаться от лежащего на поверхности сюжета радиоактивного облучения героя. Лучевая болезнь учёного становится фоном в его главной цели жизни — поиске возможностей термоядерной физики. Только в объяснении на почтамте с Лелей Гусев упоминает, что получил большую дозу облучения. Это между прочим, главное: хочет ли она стать его женой. Леля сама физик и понимает, что брак обрекает её на жертвенность — исход может быть самый печальный, но она его любит и соглашается.

Постепенно болезнь вторгается в жизнь героя. Гусев теряет зрение. Он идёт на тяжелейшую операцию. Митя не теряет присутствия духа. Деловой разговор с Куликовым, а затем накануне операции отправляет жене и другу записку с просьбой найти ему одежду, чтобы вместе с ними махнуть в «Арагви»…

Сценарные разработки были необычайно важны для реализации постановочного замысла. Но едва ли не большее значение имел выбор исполнителей на главные роли.

Гусева сыграл Алексей Баталов, снявшийся в шедевре Калатозова «Летят журавли». Ромм не сразу согласился взять его в фильм. В роли Гусева он видел Олега Ефремова. Приглашался Валентин Зубков. Храбровицкий же настаивал, что именно Баталов со своей интеллигентностью, глубиной чувств способен воссоздать на экране трагедию молодого физика. Ефремов же для этой роли слишком социально определенен.

Встретившись с Баталовым, Ромм был искренне возмущён равнодушием артиста к проблемам термоядерной физики, невежеством в вопросах космического значения.

Спор у авторов фильма возник и вокруг главной героини Лели. Ромм остановил свой взгляд на Татьяне Лавровой. Храбровицкий предлагал другую актрису. На этот раз режиссёр взял верх…

«Когда я окончила институт, — вспоминает народная артистка России Татьяна Лаврова, — то и мечтать не могла о том, что могу когда-нибудь быть рядом с таким мастером, как Алексей Баталов… Представьте себе, что должна была чувствовать я, девочка, рядом с такой поистине фантастической фигурой.

Сниматься было трудно, но я смогла все преодолеть только благодаря его огромному такту и воспитанию…»

Тяжёлая болезнь глаз не позволяла Баталову сниматься, учитывая повышенную освещённость павильона. Группе удалось получить экспериментальную высокочувствительную плёнку, которая не требовала сильных источников света.

Ромм рассказывал сотрудникам ЦГАЛИ: «И роль Гусева в какой-то мере Баталов понял как свою личную судьбу. Поэтому и отнёсся к роли необыкновенно глубоко и с огромной честностью. Он принёс ощущение гибельности, смерти слишком сильное, в то время как я всё время думал, что ему ни в коем случае не нужно играть смерть…»

Актёрское обаяние, способность Баталова вложить в самое случайное слово множество мыслей и чувств, правдивость, естественность его игры оживили «сценарного» Гусева.

Большой удачей фильма стало исполнение роли Ильи Куликова Иннокентием Смоктуновским. По замыслу режиссёра, Куликов — антипод Гусева, современный молодой физик, необходимый для того, чтобы спорить с Гусевым, необходимый для личного треугольника и, самое главное, необходимый как рупор определённых идей.

Как возникла кандидатура Смоктуновского? У него не было баталовской известности. Снимался в роли любовника в небольшом фильме «Как он лгал её мужу» по Б. Шоу, где центральную партию вела Елена Александровна Кузьмина, супруга Ромма. Она посоветовала мужу присмотреться к начинающему актёру. Было это ещё во времена «Убийства на улице Данте». На роль Куликова пробовались многие. Однако внешне персонаж и будущий исполнитель не складывались в единый образ.

Путь к Илье Куликову на актёрской стадии был труден. В своей книге «Время добрых надежд» Смоктуновский вспоминает обиды на коллег за непочтение к Куликову, ревность за него к режиссёру и постоянное беспокойство. Там же Смоктуновский жалуется, что материала для роли было мало, что по этой причине Куликов, по его мнению, не завершён. После первого просмотра уже готовой ленты Смоктуновский заплакал: он искренне решил, что испортил и роль, и саму картину…

В печати, на устных обсуждениях, в письмах зрителей главным был выбор между Гусевым и Куликовым.

Гусев — труженик. В нём живёт беспокойная совесть. Он сам назначает себе сроки. Ему не хватает отпущенных лет и возможностей. А Куликов ведёт себя так, словно у него в запасе вечность. Человек сложный, умный, тонкий, ироничный, глубоко

интеллигентный, элегантный, весьма современный и несколько ветреный на вид, Куликов — Смоктуновский тем не менее есть не кто иной, как родной брат Гусева по духу и по делу. Не случайно он продолжает работу, начатую его другом.

Даниил Храбровицкий участвовал в дискуссии о фильме в Дубне, где после долгах споров ни Гусев, ни Куликов не собрали решительного большинства. Михаил Ромм был среди учёных Сибирского отделения Академии наук, которые высказались в пользу Куликова, — по их мнению, типичного учёного начала шестидесятых. Победа Гусева не была очевидной, далеко не всеми принимался и Куликов. Ромм говорил: «Это не спор двух мировоззрений — это спор людей разного душевного склада».

Таких людей, скромных, но бескорыстно преданных науке, рыцарей своего дела, в картине много. Пусть у них небольшие, всего лишь эпизодические роли, но они запоминаются. Например, по-детски радующийся удаче и забывающий о надвигающейся смерти профессор Синцов в исполнении Н. Плотникова; спокойный и немногословный профессор Покровский (Е. Тетерин); трезво мыслящий физик-теоретик (Е. Евстигнеев), небрежно набросанными на бумажной салфетке расчётами опровергающий легковесные и поспешные умозаключения.

Фильм стал интересным экспериментом в области операторского искусства. Молодой оператор Герман Лавров, снявший до этого в Туркмении фильм «Десять шагов к востоку», проявил в «9 днях…» свой незаурядный талант.

Такие сцены, как встреча Гусева и Лели на аэродроме; как проход трех героев по шумным сверкающим витринами московским улицам; как прощание Гусева с отцом, когда одинокая фигура старика, держащего за руку маленького мальчика, удаляется, тает на опустевшей железнодорожной колее; как, наконец, ставшая знаменитой сцена прохода Гусева на фоне сплошной светлой стены, снятой возле одного из павильонов «Мосфильма», представляют собой значительный интерес с точки зрения операторского искусства.

Фильм уже был озвучен, когда авторы решили разделить сюжет на девять условных дней. Многим это решение казалось самоубийственным. Но Ромм настоял на своём. Риск и новаторство себя оправдали.

Сколько раз Ромм говорил себе и группе, что надо сделать картину, где будет интересным не то, что случится в сюжете, а — человек на экране. Когда фильм был закончен, он мог с полным правом сказать: «Это самый лучший, тот самый результат, которого я хотел добиться от картины».

Пожалуй, именно после «9 дней одного года» вошёл в обиход

термин «интеллектуальный» герой, «интеллектуальный» актёр, «интеллектуальный» фильм. Думающий герой. Актёр, умеющий думать вместе с героем. Фильм, заставляющий зрителя «соразмышлять» вместе с героями, с актёрами, с авторами.

Фильм «9 дней одного года» вышел на экран в 1962 году и собрал в прокате 23, 9 миллиона зрителей. По итогам читательского опроса журнала «Советский экран» Алексей Баталов был назван «Лучшим актёром 1962 года».

Огромный успех фильм Ромма снискал и за пределами СССР. Например, в Польше он был признан лучшим иностранным фильмом. В 1962 году картина получила почётный приз на фестивале в Сан-Франциско.

«9 дней одного года» представляли страну на 13-м кинофестивале в Карловых Варах. Храбровицкий вспоминает: «Для меня это был самый счастливый в жизни день, когда нам вручили высшую награду Карловарского фестиваля — Хрустальный глобус».

Смоктуновский на этом же фестивале получил премию за лучшее исполнение мужской роли.

В 1966 году фильму «9 дней одного года» была присуждена Государственная премия РСФСР.

«ДЕВЧАТА»

«Мосфильм», 1961 г. Сценарий Б. Бедного. Режиссёр Ю. Чулюкин. Оператор Т. Лебешев. Художник И. Шретер. Композитор А. Пахмутова. В ролях: Н. Румянцева, Н. Рыбников, С. Дружинина, Л. Овчинникова, И. Макарова, Н. Меньшикова, А. Адоскин, М. Пуговкин, М. Кокшенов и др.

В 1959 году на экраны страны вышел фильм Юрия Чулюкина «Неподдающиеся», в котором Надежда Румянцева сыграла героиню Надю Берестову. В этой картине раскрылось дарование актрисы, её умение сочетать в одном образе лирику и юмор. Но очень скоро новая роль, новая героиня полностью завладела вниманием и сердцем Румянцевой.

Фильм «Девчата» по повести Бориса Бедного собирался ставить все тот же Чулюкин. Это история неказистой Тоськи, наивной, ничем не примечательной, которая силой своего характера, настойчивостью, принципиальностью, человеческим достоинством и верой в добро добивается успеха в жизни.

Чулюкин понимал, что лучшей исполнительницы, чем Румянцева, на роль Тоськи ему не найти. Но режиссёра терзали сомнения, а вдруг Румянцева повторится. По рекомендации «Мосфильма» пробовали на роль штатную артистку студии Валентину Малявину. Некоторые из претенденток были протеже руководителей Госкино, однако Чулюкин забраковал всех.

Надежда Румянцева на пробах была такой заводной, непосредственной и очаровательной, что её удаюсь утвердить без особых споров. Худрук фильма Михаил Ромм принял решение: «Играть будет эта „пичуга“».

Героиня Румянцевой почти подросток с детским и в то же время серьёзным лицом. Тося Кислицына приезжает в суровый край из далёкого Симферополя, где она жила в детском доме и училась на повариху. Логика её поведения проста и естественна: она входит в незнакомое общество, как к себе домой. Актриса показывает Тосю простой и одновременно очень сложной, мечтательной и решительной, бесконечно трогательной, беззащитной и сильной.

Как же работала Надежда Румянцева над ролью, какими путями искала характер Тоси, что помогло ей в работе?

Казалось, всё уже было готово к съёмкам: грим в меру смешон, в меру трогателен и обаятелен, костюм, предложенный художницей, удовлетворял самый требовательный вкус. На другой день пробы должны были утверждаться на худсовете. Но

Румянцевой хотелось большей внешней выразительности, и здесь на помощь пришла неожиданная гостья. Вот что рассказывала сама актриса:

«Вечером в дверь моей квартиры постучалась… Это была одна из тех девочек, которые пишут длинные письма, иногда приходят посоветоваться, — словом, моя зрительница. Она в смущении остановилась, не зная, что сказать. На заячьем воротнике коротенького пальто таял первый снег, около школьных ботинок натекла лужица.

Мы сидели с ней на кухне и пили горячий крепкий чай. Это была большеглазая и худенькая девочка, но очень самостоятельная и решительная. Повесив своё кургузенькое пальтишко, она так и осталась в смешной рваной ушанке и так сидела передо мной, рассказывая о своих горестях и заботах. Она была из детского дома, училась на ткачиху…

Утром я была у Наумовой. И всё началось сначала! Да, Тоська должна быть именно в узеньком лёгком пальтишке (она ведь приехала с юга, откуда у неё тёплая зимняя шуба?), в ботиночках, и только в ботиночках — маленьких и холодных; конечно, на ней должна быть эта большая старая заячья шапка с торчащими в разные стороны ушами».

Напрасно Румянцеву убеждали, что нельзя сниматься в ботинках и лёгком пальто, она настояла на своём. В костюмерной сшили новое пальтишко, даже без подкладки, чтобы казаться тоньше, а нужную ушанку Надежда выменяла у племянника.

В «Девчатах» маленькая Тоська по уши влюбляется в красавца Илью, бригадира лесорубов, влюбляется, едва увидев его портрет в клубе. Но Илья жестоко просчитался, начав улаживать за девушкой привычными методами, — она каждый раз ставила его в тупик. А потом пришла настоящая любовь. Илья, внимания которого добивались самые хорошенькие девушки посёлка, почувствовал себя действительно счастливым, когда Тоська наконец милостиво разрешила ему поцеловать её один раз в щеку. Тоськина беззащитность и беспомощность оказались её силой.

Актёра на роль Ильи искали уже под Румянцеву. Юрия Саранцева забраковали именно из-за того, что он «не смотрелся» рядом с Надеждой. Проба Виктора Борцова не понравилась худсовету. Режиссёр хотел снимать в главной роли Вячеслава Шалевича и, не дожидаясь проб, отбил ему об этом телеграмму. Но потом по-дружески попросил у актёра прощения: «Слава, понимаешь, Коля Рыбников умудрился за две недели похудеть аж на двадцать килограммов и теперь выглядит для этой роли идеально!» Шалевич не обиделся и сказал, что считает похудание

Рыбникова верхом героизма. В фильме, как известно, Илью сыграл Николай Рыбников.

По сценарию в одной комнате с Тосей живут четыре девушки: серьёзная, сосредоточенная Вера — «мама Вера» (Н. Меньшикова); весёлая, ладная Катя (Л. Овчинникова); эгоистичная красавица Анфиса (С. Дружинина) и Надя-невеста (И. Макарова). Влияние Тоси на них огромно. Надя решительно порывает со своим старым, нелюбимым, расчётливым женихом Ксан Ксанычем, Вера становится мягче, легкомысленная Катя — задумчивее, а Анфисе, признанной красавице и сердцеедке, пришлось поразмыслить над своей жизнью.

Кинопробу Валентины Талызиной на роль Нади забраковали сразу — она не попала в типаж. Режиссёр хотел снимать Маргариту Криницыну, с которой был знаком ещё со ВГИКа. Но её кандидатуру отклонил худсовет.

Роль Нади в фильме досталась Инне Макаровой. На книжных страницах отношения Нади с женихом внутренне нелегки и не просты. На экране же все сводится к тому, что высказано в объяснении Анфисы: «В таком возрасте хоть за кого пойдёшь».

В романе Надя так и не выходит замуж за Ксан Ксаныча. В последний момент она просит прошения, но отказывается от брака, понимая, что он никому не принесёт счастья. Оказывается, что такой эпизод был и в картине, однако его вырезали, причём не из-за низкого качества актёрской игры. Наоборот, эти кадры отличались большой выразительностью. Просто Чулюкину показалось, что такой поворот некомедиен.

Люсьена Овчинникова говорила, что сыграла в фильме саму себя. «Режиссёр так нас и подбирал — чтобы были похожи по характеру на героинь. Снимались легко, радостно, с удовольствием. Мы по фильму дружили с Тосей — Надей Румянцевой, и я с ней и в жизни очень дружила».

Михаил Кокшенов снялся в «Девчатах» в эпизодической роли, но запомнил съёмки на всю жизнь. Юрий Чулюкин заставил его выпить залпом из графина всю воду. Остановил съёмку, только когда актёр начал давиться. Киногруппа потом долго не могла отыскать Кокшенова…

А у Пуговкина — коменданта никак не получался эпизод, когда ему надо было бросить подушку на кровать так, чтобы она легла углом. Снимали полдня. Наконец артист швырнул её не глядя — и точно попал.

Очень многое решалось прямо на съёмках, почти все основные сцены актёры импровизировали. Особенно мучили актрисы сценариста Бориса Бедного; они старались уточнить свою роль и всё время приставали к нему: «А можно так? А если

сделать по-другому?» Бедный очень ревниво относился к своему произведению, но не мог подчас ничего возразить актёрам. Но, когда и Румянцева попросила у него что-то переделать в сценарии, он возмущённо закричал: «Как, и вы туда же?! Хоть вы-то молчите, у вас, кажется, в сценарии есть всё, что только может пожелать актриса!» И Надежде пришлось отступить, так как она и сама считала, что о лучшей роли нечего и мечтать.

Экспромтом родилась и одна из самых интересных сцен в фильме — лезгинка. А дело было так.

Отсняли эпизод возвращения Тоси после свидания с Ильёй; это был довольно долгий и серьёзный разговор с мамой Верой. Режиссёр был доволен. Актёры разошлись, но Румянцева по какой-то причине задержалась на съёмочной площадке. К ней подошёл Юрий Чулюкин: «Надюша, как вы считаете, а не могла ли Тося в этой сцене запеть? Ну, например, что-нибудь детское, простое и очень счастливое. Вспомните, что вы пели от радости в детстве, когда вы получали то, о чём давно мечтали».

Румянцева растерялась: «Не знаю, право… Может быть, это… „На заборе птичка сидела и такую песенку пела…“».

Режиссёр был в восторге: «Вот, вот! Ну-ка ещё раз погромче!»

Через минуту они вдвоём начали распевать эту смешную и незатейливую песенку. А потом, забыв обо всём на свете, стали отплясывать лезгинку.

На следующий день уже снимали придуманную сцену лезгинки, которая органично вошла в ткань фильма.

Натурные съёмки проходили на Северном Урале, в Пермской области. Морозы стояли немыслимые, не спасали ни ватники, ни унты. Киношники жгли костры и через каждый час устраивали «перекур с обогревом». Снимали в леспромхозе и, конечно, изрядно мешали рабочим, но они относились к гостям терпеливо и внимательно, помогали, учили актёров водить трактор, валить деревья. Все шутили, что Рыбников прекрасно вошёл в образ и стал заправским лесорубом.

Николаю порой приходилось нелегко. Снимался эпизод, когда повариха Тося принесла рабочим еду. Раздала ложки и вилки, а они металлические. Рыбников взял да и облизал ложку, она вмиг прилипла к губе. Съёмку остановили, попытались отцепить ложку — никак. Рыбников, чтобы времени не терять, рванул ложку и оторвал её с кожей, с кровью. Румянцева была потрясена: «Какой мужественный актёр!»

Весной и летом съёмки перенесли в Ялту, где изображали сибирскую зиму с помощью искусственного снега и поваренной соли. Актёры парились в тулупах и валенках при 30-градусной жаре. Когда герой входил в помещение с «мороза», в виде пара

пускали клубы очень вонючего белого газа.

Снимали и под Москвой, в марте, неподалёку от «Мосфильма». Там посадили около трехсот деревьев и построили посёлок с вывеской «Леспромхоз».

В 1963 году фильм «Девчата» представлял советское киноискусство в Аргентине на Международном кинофестивале в Мар-дель-Плата. Его показали на третий день после открытия фестиваля, и зарубежная пресса писала: «Прежде всего следует отметить, что успех фильму обеспечила Надежда Румянцева. Бьющая через край радость, безграничная прелесть героини прекрасно переданы молодой русской актрисой, которая долгое время будет вспоминаться с симпатией. Румянцева создала образ с удивительной непринуждённостью и экспрессией, что одновременно и удивляет, и покоряет зрителя, который невольно становится соучастником произведения». И дальше: «Надежда Румянцева несомненно продолжает традиции Чарли Чаплина и Джульетты Мазины в кино и заставляет зрителей то смеяться, то плакать».

На этот раз обладательницей изящной статуэтки — «за лучшее исполнение женской роли» — стала советская киноактриса Надежда Румянцева.

Фильм «Девчата» с большим успехом прошёл по экранам США, Аргентины, Мексики и других стран мира. Три международных кинофестиваля — в Эдинбурге, Канне и Мар-дель-Плата — отметили этот фильм своими призами.

«ИВАНОВО ДЕТСТВО»

«Мосфильм», 1962 г. Сценарий В. Богомолова и М. Папавы. Режиссёр А. Тарковский. Оператор В. Юсов. Художник Е. Черняев. Композитор В. Овчинников. В ролях: Коля Бурляев, В. Зубков, Е. Жариков, С. Крылов, Н. Гринько, Д. Милютенко, В. Малявина, И. Тарковская, А. Михалков-Кончаловский и др.

Рассказ «Иван», написанный Владимиром Богомоловым в 1957 году, стал уже хрестоматийным и был переведён более чем на двадцать языков, когда опытный драматург Михаил Папава по-своему переложил для кино его сюжет. Первая половина сценария рассказывала о маленьком разведчике; во второй части лейтенант Гальцев уже после войны случайно встречал его в поезде. Оказывается, фашисты не расстреляли Ваню, а отправили в Майданек, который вскоре освободили части Советской армии. Таким образом, сценарист изменил основной мотив рассказа, подарив герою жизнь; он так и назвал эту историю — «Вторая жизнь».

Фильм «Иван» начинал снимать молодой режиссёр Эдуард Абалов. Материал оказался неудачным. Как говорил Михаил Ромм, «может быть, самая его большая неудача состояла в той обыденности происходящего, когда взрослые посылают ребёнка в разведку посылают на гибель. Эта простота производила гнетущее впечатление бесчеловечности».

Картина была приостановлена приказом генерального директора киностудии «Мосфильм» от 10 декабря 1960 года. Начали искать режиссёра, которому можно было бы поручить с остатком денег и в очень короткий срок сделать её заново или закончить то, что начато. Михаил Ромм порекомендовал Андрея Тарковского. На студии его знали по дипломной короткометражке «Каток и скрипка».

Тарковский прочитал повесть и уже через пару дней сказал Ромму: «Мне пришло в голову решение картины. Если студия и объединение пойдут на это, я буду снимать; если нет — мне там делать нечего».

Ромм спросил его: «В чём же твоё решение?»

Тарковский объяснил: «Иван видит сны. Ему снится та жизнь, которой он лишён, обыкновенное детство. В снах должно быть обыкновенное счастливое детство. В жизни — та страшная нелепость, которая происходит, когда ребёнок вынужден воевать».

Предложение Тарковского было принято, и оно повлекло за собой коренную перестройку сценария, потому что сразу возник

вопрос о контрасте между сном и действительностью. Сразу выявилось, что действительность эта неестественна, бесчеловечна, и по-иному повернулся характер мальчика, он стал совершенно другим.

Тарковский с самого начала предложил свой вариант заглавия: «Иваново детство». «Я просто влюблён в эту тему. Мне было столько же лет, когда началась война. Это ситуация моего поколения»

Тарковский привлёк к работе над сценарием своего друга Андрея Михалкова-Кончаловского, тоже вгиковца. «Иваново детство» написали за две с половиной недели.

Кстати, Кончаловский мелькнёт в одном из эпизодов «Иванова детства». Коротко стриженный солдатик в очках прибегает из глубины кадра, цепляется к героине Валентины Малявиной: «Простите, вас зовут не Маша?»…

31 мая 1961 года состоялось заседание художественного совета по обсуждению литературного сценария «Иваново детство».

Тарковский обосновывает свой план: «Я абсолютно убеждён, что антивоенная тема будет потрясать, если мы сделаем финал на оборванном сне. У нас был замысел снять такой эпизод: бежит мальчишка за своим детством и догоняет его. Был и такой вариант: Иван играет в прятки и находит самого себя в военных сапогах и свитере. Этот второй мальчик бежит за тем, первым, и пытается его догнать, и на этой погоне мы обрываем. Но нам показалось, что это тяжеловато и следует дать какой-то светлый, радостный сон… Видим в первую очередь необходимость „снов“ и идею финала: фотографии измордованного мальчика. Потом обрыв и… Это продолжается первый сон, который был в начале картины… Мысль такая, что это не должно повториться… то есть проблема расстрелянного детства».

Тарковский говорил о том впечатлении, которое произвели на него и на его товарищей «Фронтовые записи» Эффенди Капиева, поэта-фронтовика. Как позже отмечал оператор Вадим Юсов, «из замечательной литературы времён войны, где иногда отдельные фразы создавали целые образы, нами было много почерпнуто для понимания атмосферы».

Андрей Тарковский привлёк к работе композитора В. Овчинникова, нашёл новых исполнителей. Главную роль сразу получил Коля Бурляев, которого ещё раньше нашёл совершенно случайно на улице Горького для своей короткометражки «Мальчик и голубь» Андрон Кончаловский.

После «Иванова детства» Тарковский поверил в необязательность для кино длительной профессионализации

актёров. У него снимались: Жариков — студент ВГИКа, ученик С.А. Герасимова; Малявина — студентка первого курса школы-студии МХАТ; Коля Бурляев — школьник; Кончаловский и Тарковская — режиссёры.

Валентина Малявина всем своим обликом противоречила той медсестре, которую представил себе Богомолов. По рассказу это полная белокурая девушка с высокой грудью и голубыми глазами. Подобной на кинопробах так и не нашли.

И вот появилась Валя Малявина. Брюнетка, карие глаза, мальчишеский торс. Но она принесла то особенное и личное, интересное и неожиданное, чего не было в рассказе. Малявина выглядела такой наивной, чистой, простой, доверчивой, что сразу становилось ясно: Маша — Малявина совершенно безоружна перед лицом войны. Это давало возможность построить её отношения с капитаном Холиным (актёр В. Зубков), которого обезоружила её незащищённость.

Группа выехала на съёмки в Канев, на Днепр, на места подлинных событий. Даже то, что предполагалось первоначально снимать в декорациях павильона — КП батальона и разведотдела, — было снято на натуре. Лишь один эпизод фильма — свидание Холина и Маши в берёзовой роще — снят был под Москвой.

Жили в современной гостинице на высоком берегу Днепра. Над гостиницей, на самой вершине горы, был похоронен Тарас Шевченко.

Погода была неважная, шли дожди. Исполнитель роли Ивана не отличался крепостью, матери Коли Бурляева пришлось испрашивать длительный отпуск, чтобы в трудных условиях съёмок следить за его здоровьем.

Как часто водится в кино, в первый съёмочный день снимали заключительные кадры фильма: «Последний сон Ивана», игру с детьми в прятки около вкопанного в песчаную днепровскую косу уродливого, чёрного, обгорелого дерева. Выдался солнечный день. С юмором, весело, легко отсняли за день довольно большой метраж, в том числе сцену с матерью Ивана, роль которой исполняла Ирма Тарковская, первая жена режиссёра.

Но это было только начало. Николай Бурляев вспоминал о своей работе с Тарковским: «Он добивался полной правды, а не игры. У него приходилось играть сцены, лёжа в леденящей мартовской грязи, ползать в холодных осенних болотах, иногда проваливаясь по горло, в одежде и ботинках переплывать студёный ноябрьский Днепр… И всё же работа с Тарковским вспоминается как увлекательнейшие счастливые путешествия под руководством озорного, остроумного человека. Его юмор снимал

напряжение, завораживал окружающих, облегчал физические трудности».

Один из самых кинематографически неотразимых эпизодов фильма — переправа — переход через реку, долгий, медленный, мучительный. Как удалось все это снять? Вадим Юсов говорил:

«Однажды, ещё в начале экспедиции, мы ехали, уже зная, что снимать будем в этих местах, но ещё не зная, как снимать этот эпизод, — и из окна автобуса я заметил на горизонте этот мёртвый лес… Какими-то обходными путями мы нашли это место. Оказалось, колхоз построил плотину, чтобы разводить утей. Но рельеф местности они не учли, затопили участок леса, и он погиб.

Это была удивительная фактура плюс ещё вода, покрытая мелкой ряской…»

Рассказ Богомолова написан от лица молодого лейтенанта — героя, занявшего столь существенное место в литературе о войне, — и содержит несколько случайных встреч с Иваном — двенадцатилетним разведчиком, все близкие которого погибли. Фильм Тарковского по отношению к рассказу снят с обратной точки: не Иван на войне увиден глазами лейтенанта, а лейтенант и война — все увидено как бы глазами Ивана.

У Богомолова лейтенант обрывает историю юного разведчика на середине, потому что больше ничего не знает о нём. Эпилог рассказа. Рейхстаг как опознавательный знак победы, немецкая хроника… Лейтенант Гальцев, единственный уцелевший из героев фильма, листает «дела» убитых в гестапо и видит на одной фотографии — чёрное и ненавидящее, с кровоподтёком под глазом, лицо Ивана…

История героя завершается в гестапо, но фильм кончается сном Ивана. Снова улыбающееся материнское лицо, белый песок, девочка и мальчик, вбегающие в светлую водную гладь, и чёрное дерево, входящее в кадр как грозный, предупредительный знак…

Андрей Тарковский объяснял:

«Иван — это ребёнок, снедаемый страстью взрослого. Он потерял детство на войне и погиб, потому что жил как взрослый. Картина должна строиться на характере мальчика, но должны быть эпизоды, где выясняются его детские черты. В рассказе найдена точная деталь — игра в войну — что может быть страшнее!

…Здесь все очень глубоко, страшно и правдиво, здесь нет места приключенческой романтике. Мальчик здесь не должен быть гордостью и славой, он горе полка. Они мучаются, когда он уходит на «ту» сторону. Только взрослая страсть мальчика заставляет их мучиться с ним».

К 18 января 1962 года съёмки были закончены. 30 января Тарковский показал первый вариант фильма.

Опытный монтажёр Ева Михайловна Ладыженская, работавшая с классиками советского кино, вспоминала: «У меня с Тарковским был спор. Я ему помогала доделать „Иваново детство“. И последняя часть. Это катящаяся голова Ивана. Как вы думаете, сколько метров на неё ушло? Сначала было шестьдесят метров. И он кричал: „Этот кадр так и останется!“ А я ему: „Нет! Этот кадр так не останется! Потому что это лажа. Сразу видно, что это комбинированный кадр. Надо дать только три метра“. Как он сопротивлялся… А я взяла и дала только три метра. Тогда это вздох. Это страшно. А когда голова каталась шестьдесят метров, то уже это из всех рамок выкатывалось. Даже смешно. „Зеркало“ ему тоже надо было подсократить. Чтобы было понятно. А он не сократил. И многие ничего не поняли».

В июне 1962 года — выпуск картины в свет. Экономия к первоначальной смете составила 24000 рублей, так что даже материальный урон, нанесённый незадачливыми предшественниками, Тарковский отчасти возместил. Фильм получил первую категорию, которой удостаиваются мастера. Тираж более 1500 копий!

«Запомните это имя: Андрей Тарковский», — возвестил Михаил Ромм, представляя в Доме кино только что законченную на «Мосфильме» первую полнометражную картину выпускника своей вгиковской мастерской.

Зрительский приём был самым добрым. После великих отечественных фильмов конца 1950-х («Летят журавли», «Баллада о солдате», «Судьба человека»), даже после них, это было новое видение войны, очень жестокое, душераздирающее.

В августе 1962 года фильм «Иваново детство» был отправлен на кинофестиваль в Венецию, где получил «Золотого льва». Это был триумф советской молодой режиссуры. Кроме Тарковского, в Венеции премии получили Андрей Михалков-Кончаловский за короткометражный фильм «Мальчик и голубь» и Юлий Карасик за фильм для детей «Дикая собака Динго».

Тридцатилетний Тарковский сразу завоевал почётное место среди мировой элиты кино.

«КОГДА ДЕРЕВЬЯ БЫЛИ БОЛЬШИМИ»

Киностудия им. М. Горького, 1962 г. Сценарий Н. Фигуровского. Режиссёр Л. Кулиджанов. Оператор В. Гинзбург. Художник П. Галаджев. Композитор Л. Афанасьев. В ролях: Ю. Никулин, И. Гулая, Л. Куравлёв, Е. Мазурова, В. Шукшин, Л. Чурсина, Е. Королева и др.

Лев Кулиджанов не собирался ставить картину по сценарию Н. Фигуровского. Когда это произведение обсуждалось на студии имени Горького, режиссёр выступил с самой яростной критикой. Обиженный драматург забрал сценарий, не дав заверения его переделывать. Но буквально через месяц на имя Кулиджанова пришёл пакет. В нём был почти полностью переписанный сценарий. Лев Александрович прочёл его — и сразу же заявил на студии о своём намерении снимать фильм. Так началось творческое содружество Фигуровского и Кулиджанова.

Сценарий привлекал своей лирической задушевностью. Характеры в нём были намечены интересные и своеобразные.

Главный герой Кузьма Кузьмич Иорданов остался без семьи, без друзей, свою профессию слесаря забросил, жил на случайные заработки. Словом, пьяница, прощелыга, ожидающий высылки из Москвы за тунеядство.

Как-то он подрядился помочь старушке доставить из магазина стиральную машину. Он уже втащил агрегат на пятый этаж. И тут машина качнулась и полетела в пролёт лестницы. Кузьма с перепугу бросился по ступенькам вниз, но подвернул ногу и упал…

В больнице его навестила та самая старушка. От неё Иорданов узнал о том, что в селе Селиваново живёт девушка, которая мечтает найти своих родителей, пропавших во время войны. Выйдя из больницы, Кузьма Кузьмич едет в деревню, где живёт эта девушка. Знакомится с Наташей и заявляет, что он её отец.

Так Иорданов оказался в деревне. И в первое время он с полным удовольствием и чистой душой пользуется всеми благами, которыми щедро одаривает его Наташа. Но постепенно в нём пробуждается совесть и он решает открыться в своём обмане. Однако его названная дочка не хочет верить этому признанию. Кузьма Кузьмич так и остаётся с Наташей в роли доброго родителя, правда, заметно «перековавшись»…

Успех картины во многом зависел от выбора исполнителя главной роли. Сначала Кулиджанов подумал о В. Меркурьеве. Затем прикинул роль на Б. Андреева. Но монументальная фактура актёров не вязалась с обликом того жалкого человечка, который вырисовывался в процессе работы над сценарием.

Кулиджанов решил рискнуть — поручить роль Юрию Никулину. До этого времени он был известен в кино как мастер острокомедийных, фарсовых ролей. И вдруг такая сложная психологическая роль. Самое любопытное, что Кулиджанов ни одной роли Никулина в кино не видел.

На роль Наташи пригласили молодую актрису Инну Гулая. На пробах снималась сцена разговора Кузьмы с Наташей. В павильоне выстроили комнату деревенской избы. Чтобы актёры не просто сидели за столом, а чем-то занимались. Кулиджанов предложил — пусть Наташа ест борщ.

Принесли в павильон кастрюлю горячего борща. Порепетировали. Начали снимать первый дубль. Инна Гулая спокойно, с аппетитом ела борщ.

Второй дубль. Инна съела ещё тарелку борща.

Сняли пять дублей. Гулая съела пять тарелок борща.

Когда удивлённый Юрий Никулин спросил, почему она так много ест, она ответила: «Волнуюсь».

Пробы прошли удачно. Если Никулин принёс с собой помимо абсолютной естественности героя общую трагикомическую интонацию фильма, то Инна Гулая окрасила фильм лиризмом.

Роль Иорданова долго не давалась Никулину. Внешний облик помог ему обрести художник-гримёр Александр Иванов. Сразу решили что Иорданов будет небритым.

Долго искали костюм. Художник по костюмам и режиссёр считали, что шить специально для Кузьмы не нужно. Он должен выглядеть обшарпанным, помятым. И носить может что-то уже готовое, а то и взятое с чужого плеча. Никак не могли подобрать головной убор. В костюмерной перебрали сотню кепок и фуражек, и ни одна актёру не понравилась. Случайно он заметил в углу маленькую кепочку со сломанным козырьком и примерил её. Это было то, что надо.

Перед началом съёмок Кулиджанов постоянно говорил актёрам: «Старайтесь больше думать о человеке, которого предстоит вам показать. Подумайте, как будет действовать герой в той или иной ситуации».

Съёмки решили начать с эпизода в мебельном магазине. «Вы побродите по улицам, зайдите в магазины, — советовал Никулину режиссёр, — присмотритесь к людям, похожим на вашего героя. Они встречаются в Москве».

Этот совет актёр выполнил. Ходил около пивных, мебельных магазинов, смотрел, примеривался. О том, что произошло дальше, Юрий Никулин рассказал в своей книге «Почти серьёзно…»:

«Первый съёмочный день проходил в новом мебельном магазине на Ленинском проспекте. Администрация картины договорилась, чтобы в этот день магазин не работал.

Меня загримировали, переодели и привезли на съёмку. Вышел я из машины, смотрю, в дверях стоит человек, как потом я узнал, директор магазина. Неподалёку от него Кулиджанов и оператор картины Гинзбург. Я спокойно направляюсь к дверям, а директор меня останавливает:

— Куда?

— В магазин, — говорю я.

Директор оглядел меня с ног до головы и решительно сказал:

— А ну-ка давай отсюда! Здесь съёмки будут, не мешай.

— Да я артист, снимаюсь.

— Знаем вас, артистов. Я тебя здесь уже пятый день вижу.

Я начал доказывать, что он ошибается. Директор магазина засомневался и спросил у режиссёра и оператора:

— Товарищи, это ваш человек?

Они посмотрели на меня и, не сговариваясь, заявили, что видят меня первый раз в жизни.

Тут директор уже на меня рявкнул:

— А ну давай отсюда! Сейчас старшину позову!

И стал звать милицию. Вокруг начали собираться люди. Только тогда Кулиджанов и Гинзбург, смеясь, его успокоили:

— Это наш человек, наш. Главную роль играет. Пропустите.

Директор от неожиданности ахнул, а потом долго-долго извинялся.

Этот случай меня порадовал. Значит, я уже похож на людей, подобных Кузьме Иорданову».

В самом начале съёмок рабочий материал фильма решили посмотреть в Министерстве культуры СССР. И во время обсуждения один редактор встал и сказал: «Товарищи, что же это получается? Герой картины — тунеядец. Разве такие фильмы нужны нам? Чему мы научим зрителя? Вот мы сейчас смотрели материал. Снято добротно, профессионально. И на мой взгляд, в этом весь ужас, что материал получается хороший. А если материал хороший, следовательно, картина будет впечатлять, и все её идейные недостатки станут более выпуклыми».

Все в группе расстроились. Помог заместитель министра культуры СССР Николай Николаевич Данилов. После просмотра он сказал: «А что спорить? Я беседовал с режиссёром. Он считает,

что картина получится, и я ему верю. Актёры тоже хорошие. Фильм не может быть вредным. Пусть люди работают».

После выхода картины на экран Юрия Никулина часто спрашивали: «Неужели вы настоящую стиральную машину роняли в пролёт лестницы?» Он отвечал: «Да, настоящую». Купили две машины и вытащили из них моторы. Выбрали на проспекте Мира старый дом. Ассистенты режиссёра обошли все квартиры и предупредили жильцов, чтобы они не пугались грохота. И стиральная машина полетела в пролёт лестницы.

Перед вторым дублем звукооператор потребовал: «Вторую машину кидайте с мотором. Я хочу записать естественный звук».

Когда отсняли московскую натуру, съёмочная группа «Когда деревья были большими» переехала в деревню Мамонтово, что недалеко от Ногинска. А Никулин вместе с цирком отправился на гастроли в Англию. Через полтора месяца он прилетел в Москву. И уже на следующий день выехал в Мамонтово.

Кулиджанов предложил Никулину целый ряд интересных находок. Среди них — как утром, с похмелья, Кузьма умывается.

Просыпается Иорданов и идёт на кухню умыться. Слегка намочив пальцы в воде, промывает ими глаза. Никулин был в восторге: «В этих двух-трех движениях был весь Кузьма Иорданов — вся его натура».

Инна Гулая оказалась достойной партнёршей Юрия Никулина. Её Наташа — нескладная, в стоптанных тапочках на босу ногу, в стареньком платьице — очень далека от кинематографического штампа красоты. Но в этой застенчивой тихой девчонке есть какое-то необъяснимое обаяние чистоты и доброты, которое сразу вызывает к ней искреннюю симпатию.

Юрий Никулин вспоминал: «Инна заражала своей игрой. С ней удивительно легко работалось. Она отличалась от многих актрис, с которыми мне приходилось встречаться. Как правило, все они были озабочены тем, как получатся на экране. Инна Гулая об этом не думала. Ей было все равно — красивым или некрасивым выйдет её лицо на экране. Её волновала лишь правда внутреннего состояния. Она жила своей ролью».

Именно такая девушка, как Наташа — Гулая, могла помочь Кузьме Кузьмичу изменить его взгляды на жизнь, на людей, на самого себя.

С удивительной психологической точностью сыграна и снята «сцена признания». Иорданов говорит Наташе, что он вовсе не её отец. Но девушка с простодушной логикой обличает его во лжи.

«**Наташа.** Ну неужели ты думаешь, что я тебе поверю, что ты не мой отец! Когда я как сейчас помню, с тех пор ещё помню.

Кузьма. С каких?

Наташа. С каких. Я же тебе уже говорила, когда ещё деревья были большими».

После этого фильма у кинематографистов изменилось отношение к Никулину. Режиссёр открыл для кино удивительное свойство его таланта: органическое сочетание комедийного и драматического.

Единственное, что не нравилось артисту, так это название картины: длинное, к тому же в театрах шла пьеса «Деревья умирают стоя», и фильм путали со спектаклем. Однажды буфетчица молочного кафе на площади Пушкина, узнав Никулина, крикнула официантке: «Маша, Маша, иди сюда скорее!.. Артист пришёл из картины „Когда деревья, стоя, гнулись“».

Фильм Кулиджанова вышел на экраны страны в 1962 году и имел большой успех у публики.

Это картина о вере в человека. После премьерного показа «Когда деревья были большими» в столичном кинотеатре «Ударник» состоялось обсуждение фильма. На сцену вышел плохо одетый человек и сказал: «Товарищи, помогите мне! Эта картина про меня. Я смотрел и думал: можно же жить иначе! Важно только, чтобы тебя кто-нибудь любил, чтобы ты был кому-нибудь нужен. Ну скажите, где мне найти такую девочку Наташу, чтобы она меня полюбила? Я бы тогда стал совсем другим».

«Я ШАГАЮ ПО МОСКВЕ»

«Мосфильм», 1964 г. Сценарий Г. Шпаликова. Режиссёр Г. Данелия. Оператор В. Юсов. Художник А. Мягков. Композитор А. Петров. В ролях: Н. Михалков, А. Локтев, Е. Стеблов, Г. Польских, В. Басов, Р. Быков и др.

Есть художники, которые творят, как птица поёт, — потому что утро, потому что погода хорошая. Картина «Я шагаю по Москве» снята именно так. Снята, как песнь о молодости.

История начинается с того, что в Москву прилетает парень-строитель из Сибири. Его зовут Володя (А. Локтев). В вагоне метро он случайно знакомится с молодым метростроевским проходчиком Колькой (Н. Михалков). Он сдал на заре смену, хочет спать, но шумная жизнь столицы и добрая Колина душа втягивают парня в городские происшествия, в чужие сюжеты, заставляя забывать себя и свой заработанный отдых…

Нужно помочь Володе найти какой-то московский переулок, потом выясняется, что Володиных знакомых нет дома и ему некуда деться. А тут другой приятель Кольки, Саша (Е. Стеблов), попал в беду: сегодня у него свадьба, он безумно влюблён, а из военкомата пришла повестка, нужно уговорить военкома дать отсрочку. И потом необходимо помочь жениху купить чёрный костюм в ГУМе, где в отделе пластинок очень хорошая продавщица Алена (Г. Польских)…

Словом, хлопот много, и никак не удаётся поспать. Но все так нужно и так интересно: то вора ловить, то прохожих гипнотизировать, то к знаменитому писателю идти, то Сашку с невестой мирить, потому что Сашка немыслимо ревнивый…

Оператор Вадим Юсов снял Москву очень выразительно.

Вот хлынул летний проливной дождь. Бежит насквозь мокрая девушка, а рядом, как привязанный, велосипедист (О. Видов) с зонтиком. Он описывает вокруг девушки вензеля и все норовит прикрыть её зонтом… Этот проход босых девичьих ног по лужам на фоне велосипедного колеса, в минуты летнего московского дождя — необычный образ любви, свидания влюблённых…

Каждый кадр картины радует весёлой изобретательностью режиссёра и оператора. Члены худсовета, например, поразились тому, как это киногруппе удалось снять Москву сверху — в те времена снимать с вертолёта не разрешалось, а возле всех высотных зданий дежурил военный комендант. Оператор прибегал ко множеству ухищрений, чтобы пробраться на крыши высоток.

«Съёмка в метро — тоже непростая вещь, — замечает Юсов. — Снимали ночью, заранее заказывали станцию и поезд, и, как только закрывалось метро, мы тут же спускались на станцию, допустим, „Университет“, завозили аппаратуру. Это очень хлопотная работа!»

В этом фильме сыграл свою первую большую роль Никита Михалков. На роль Кольки его взяли по рекомендации Шпаликова, дружившего с Андроном Михалковым-Кончаловским.

В фильме прекрасно сыграли и другие молодые актёры, но прежде им пришлось пройти сквозь сито жёсткого отбора. На пробах Данелия и его помощники отсмотрели множество школьников и студентов. В архиве «Мосфильма» сохранились фотопробы на роль Володи актёров Виталия Соломина и Геннадия Бортникова. А выбрали Алексея Локтева.

Евгений Стеблов попал в фильм в самый последний момент. На роль Саши был утверждён другой актёр, его уже побрили наголо. И тут ассистентка привела Стеблова, второкурсника Щукинского училища: «Георгий Николаевич, не убивайте меня, но этот лучше!» Сам Стеблов утверждает, что попал в картину по собственной инициативе: «Как большинство студентов, мы в первые свои каникулы блуждали по „Мосфильму“ в поисках, где бы подработать, и заглядывали во все комнаты. В одной из комнат оказалась киногруппа „Я шагаю по Москве“. На меня сначала едва взглянули, но, видя мою жалостливую физиономию, всё-таки направили на кинопробы».

На роль Алены сначала прочили юную актрису Наталью Селезневу. Она очень старательно выполняла все задания режиссёра, когда ассистентка привела на студию Галину Польских — за неё и проголосовал худсовет студии.

Во время обсуждения сценария авторам сказали, что слишком уж все в фильме гладко и хорошо. Тогда Данелия и Шпаликов придумали недовольного всем полотёра, выдающего себя за литератора. Герои Локтева и Михалкова заходят по делу к известному писателю. Кто их встречает… ну да, «писатель», который, видимо, в порядке отдыха от умственных упражнений занимается физическим трудом: с завидной сноровкой, напевая вполголоса «Постелите мне степь, занавесьте мне окна туманом», надраивает паркетные полы просторной квартиры. В эпизодической роли «критика» снялся Владимир Басов.

Фильм делался на одном дыхании. Михаил Ромм отмечал: «Картина о молодых, о том, что молодость хороша, что молодёжь наша прекрасна, что вообще много добрых людей в нашем замечательном городе. Картина о тех, перед которыми жизнь только ещё раскрывает двери, о тех, у кого все впереди…

Вспоминаешь её — и хочется улыбаться. Картина начинается с улыбки и кончается ею. Она улыбается всеми своими кадрами и иногда смеётся, но больше улыбается. Не актёры в картине, а именно сама картина. Актёры как раз серьёзны».

О том, как родилась популярная песня «А я иду, шагаю по Москве», которую пел на эскалаторе герой Никиты Михалкова, режиссёр Георгий Данелия рассказывал не раз.

Музыку написал Андрей Петров. А стихи Геннадий Шпаликов сочинил в необычной обстановке. В тот вечер киногруппа снимала памятник Маяковскому для сцены «Вечер. Засыпают памятники». Операторская группа с режиссёром залезли на крышу ресторана «София» и ждали «вечерний режим», когда небо станет темнее, чем фонари и свет в окнах. Вдруг снизу донёсся крик: «Снимайте скорее, уже красиво!» Это был Геннадий Шпаликов, который уже две недели где-то пропадал, а тут явился — знал же, что киногруппа получила зарплату, а значит, намечается поход в ресторан.

— Ты слова сочинил? Нет?! Тогда сочиняй прямо сейчас! — крикнул с крыши Данелия.

— Сочинил! «Я шагаю по Москве, как шагают по доске»!

— Не пойдёт! Сочиняй новое. Не сочинишь — никуда не пойдём.

— Сочинил! — завопил через некоторое время с тротуара Шпаликов. — «Я иду, шагаю по Москве, и я пройти ещё смогу великий Тихий океан, и тундру, и тайгу». Снимайте!

— По мелодии лучше «А я иду, шагаю по Москве»!

— Хорошо. «А я иду». Снимайте!

— Перед «А я» должно ещё что-то быть. Ещё куплет нужен!

— Говорил, не надо «А»! — расстроился Гена.

Пока оператор снимал, Шпаликов придумал предыдущий куплет и последний: «Над лодкой белый парус распущу. Пока не знаю где».

Позже худсовет студии забраковал слова «пока не знаю где», сказав: «Что же, ваш герой в Израиль собрался или в США?» Пришлось заменить на «пока не знаю с кем».

«Совсем хорошо стало, — шутил режиссёр. — Не знает Колька, с кем он — с ЦРУ или с Моссадом».

Кстати, чиновники из Госкино не могли понять, отчего фильм назван комедией: «Почему же не смешно?» Им отвечали, что это лирическая комедия. Тогда они потребовали прописать это в титрах. Так появился новый жанр.

Фильм «Я шагаю по Москве» легко нашёл дорогу к зрителю. Картину отметили не только на родине, но и за рубежом. Финская газета «Кансан Уутисе» писала: «Мы хорошо помним

Георгия Данелию по фильму „Серёжа“, который был создан им вместе с Таланкиным. В новом его фильме повествование простое, свободное, с лёгкой сочувствующей иронией. Все это уже в какой-то мере было в советских фильмах, но этот особенно приятный и цельный. Главное в нём — это хорошее, жизнерадостное настроение, которым проникнут весь фильм». Газета «Ууси Суоми»: «Трудно представить себе, чтобы современное западное кинопроизводство было в состоянии создать такое же романтическое произведение».

В 2003 году на «Кинотавре» в Сочи после успешного показа фильма «Я шагаю по Москве» Данелию спросили: «А вы не хотели бы снять продолжение картины?» — на что режиссёр с присущим ему юмором ответил: «Да, я подумываю об этом. Седой Никита будет стоять в подземном переходе и петь „А я иду, шагаю по Москве“, а прохожие станут кидать ему монетки». Вот только согласится ли играть такую роль Никита Михалков?

«МНЕ ДВАДЦАТЬ ЛЕТ» («ЗАСТАВА ИЛЬИЧА»)

Киностудия им. М. Горького, 1964 г. Сценарий М. Хуциева и Г. Шпаликова. Режиссёр М. Хуциев. Оператор М. Пилихина. Художник И. Захарова. Композитор Н. Сидельников. В ролях: В. Попов, Н. Губенко, С. Любшин, М. Вертинская, З. Зиновьева, С. Старикова, А. Майоров, Т. Богданова и др.

Режиссёру Марлену Хуциеву всегда были близки и дороги темы молодёжи. После «Заречной улицы» ему захотелось снять фильм о трех друзьях, которые живут в районе Заставы Ильича. Возникла тема ответственности живых перед теми, кто погиб на фронтах Великой Отечественной. Сразу представилась сцена, как по пустой Москве идут красногвардейцы — три рабочих парня. А навстречу им по тем же улицам пройдут трое современных молодых рабочих, возвращающихся с ночной смены…

Вместе с Феликсом Миронером Хуциев написал заявку на восемь страниц. На киностудии имени Горького заявку приняли. 26 февраля 1960 года был заключён договор о написании литературного сценария для полнометражного звукового художественного фильма «Застава Ильича».

В заявке есть главный герой — Сергей Журавлёв. Есть уверенный в себе Николай Фокин. Есть немногословный молодой (в заявке он — Иван) папаша, таскающий молочные бутылки и слегка робеющий перед своей юной женой Люсей…

Судьбы трех друзей не изобилуют событиями. Взята повседневность, где все житейски обыденно — встречи, разговоры, работа, первые проблески чувства.

«Все три героя, каждый по-своему, выражали моё тогдашнее состояние, характер, отношение к жизни, — говорит Хуциев. — У меня в ту пору как раз родился сын, и я тоже бегал с молочными бутылками, как Иван. Я мечтал быть таким же, как Колька, раскованным, смелым, способным с ходу вмешаться в разговор, завязать знакомство. И я, подобно Сергею, тоже мучился вопросами, как жить…»

Неожиданно для Хуциева работа с Миронером не заладилась, и в сентябре 1960 года он привлёк к сотрудничеству Геннадия Шпаликова, студента сценарного факультета ВГИКа. Шпаликов являлся ровесником героев и за короткое время успел многое привнести в сценарий.

Первоначально планировалось, что «Заставу Ильича» будет

снимать Пётр Тодоровский. Но он в ту пору как раз занялся режиссурой, готовился ставить «Верность». И тогда в группу пришла Маргарита Пилихина, с которой Марлен был знаком ещё по институту.

Теперь об актёрах. Валентина Попова Хуциев заприметил очень давно, когда работал ассистентом режиссёра. Ехали в пионерский лагерь искать ребят, и вдруг в машину сел «потрясающе обаятельный парень» — в ту пору артист народного театра ЗиЛ Валя Попов. Хуциев пригласил его на роль Сергея Журавлёва.

Николая Губенко (Фокин) Хуциев также знал довольно давно, с той поры, когда начинающий артист очень темпераментно сыграл на студенческом экзамене сцену из «Разбойников» Шиллера.

Небольшая заминка была лишь с третьим героем — в сценарии его звали Иваном. Режиссёру приводили «типичных Иванов» — медлительных, могучих, мускулистых. А нужен был худой паренёк с тонкой шеей — юный папаша, которому ещё самому впору гонять в футбол во дворе. И такого артиста Хуциев увидел в одном из спектаклей «Современника» — он был худ, юн и одет в лыжные малиновые штаны. Артиста звали Славой Любшиным. Попадание было настолько точным, что героя переименовали в Славу.

Исполнительницу роли Ани искали дольше других. Когда уже начались съёмки, утвердили Марианну Вертинскую.

Итак, кто же они, герои «Заставы Ильича»?

Отслуживший в армии Сергей Журавлёв работает на ТЭЦ, учится в вечернем институте, ведёт общественную работу. Приходит время, и он начинает задумываться о смысле жизни. Как ни существенна история Сергея, его любви к Ане — девушке «другого круга», — ещё существеннее сам факт его начавшегося раздумья.

Колька Фокин — острослов, покоритель сердец. В тройственном союзе ему принадлежит жизнелюбивое, богемное начало. Социальное положение Кольки сильно изменилось на пути от сценария к фильму. В сценарии Фокин — шофёр, а в «Заставе Ильича» он работает в вычислительном центре.

Славка Костиков, кажется, самый обыкновенный и самый определившийся из друзей. Строитель-экскаваторщик, он бомбит чугунным ядром отслужившие свой срок развалюхи. Славка женат, имеет ребёнка, получил жильё и вообще «врастает в быт со страшной силой». Рядом со Славой — его супруга Люся, маленькая и прозаичная. Слава — вечно угнетённый, всегда виноватый, постоянно в метаниях между протестом и

покорностью.

«Застава Ильича» — фильм столь же лирический, сколь и гражданственный. Как точно замечает киновед Т. Хлоплянкина, «высокие слова о любви к Родине, об ответственности за её судьбу срываются с уст героев так же естественно и искренне, как любовные признания. По-видимому, Хуциев очень точно уловил момент гармонии между личностью и государством который наступил в конце пятидесятых — начале шестидесятых годов. Из их разговоров, споров, размолвок, свиданий, маленьких и больших событий, составлявших сюжет фильма, складывался постепенно портрет поколения, которое хочется назвать проснувшимся».

Съёмки «Заставы Ильича» начались 1 мая 1961 года, когда ещё не все актёры были утверждены на роли. Уходила «натура» — та самая первомайская демонстрация, которая играет такую важную роль в сюжете фильма. В праздничном потоке впервые встали перед кинокамерой три главных героя «Заставы Ильича».

Марианны Вертинской ещё не было. Нашли какую-то девочку — благо, костюм был уже решён — и сняли несколько кадров. Например, пробеги мимо «Детского мира». По замыслу Сергей и Аня должны были идти «в лицо». Но героини не было, поэтому возникла идея, будто они где-то на Красной площади потеряли друг друга. И Сергей шёл один, кричал, махал рукой. Так были сняты отдельные кадры. А то, чего не хватало в монтаже, досняли уже в августе на Новокировском проспекте, когда Москва встречала Германа Титова.

Днём снимали, а по ночам Хуциев, Пилихина и её ассистент (Рита — за рулём) — колесили по Москве, чтобы определить улицы, по которым следующей ночью пойдёт Сергей и где будут мигать светофоры…

Друзей у фильма было много. На премьере в Доме кинематографистов Хуциев долго рассказывал про инспектора ГАИ Николая Степановича Захарченко, который помогал группе работать на улицах, заполненных транспортом. Однажды пришлось перекрыть на несколько минут Садовое кольцо, после чего автомобильная пробка потом рассасывалась часа три. Вклад инспектора в общее дело был настолько велик, что режиссёр вставил имя Захарченко в титры (в списке действующих лиц есть титр «Друг — Н. Захарченко»).

В своих фильмах Хуциев часто использует случайные наблюдения, впечатления, всплывающие в памяти. Не стал исключением и фильм «Застава Ильича». «Однажды, уже давно, мы украшали дома ёлку, а на проигрывателе была „Аве Мария“ Шуберта, которую я тогда часто слушал, — рассказывал

режиссёр. — И вот я почему-то взял горящую свечу и поставил её на пластинку. Было темно, пластинка крутилась, свеча горела… А потом я это вспомнил — и воспроизвёл в „Заставе Ильича“, в той сцене, где танцуют».

«Застава Ильича» планировалась в одной серии, а картина стала разрастаться. Екатерина Алексеевна Фурцева, министр культуры СССР, узаконила две серии. Она очень точно заметила, что второй серии не хватает кульминационного момента, который есть в первой (Первомайская демонстрация). Хуциев решил снять вечер поэтов в Политехническом музее.

Просто невозможно представить себе начало шестидесятых без голосов любимых поэтов. Однако тот вечер в Политехническом, который запечатлён в «Заставе Ильича», был организован специально для съёмок: договорились с поэтами, заполнили зал массовкой… Но случилось непредвиденное. «Массовка» желала слушать стихи и гнала из проходов кинематографистов с их техникой: дескать, не мешайте читать поэтам! У входа стояла толпа, через которую трудно было пробиться режиссёру и актёрам.

«Вечер поэтов» в фильме длится две или три части, но смотрится на одном дыхании. Со сцены вдохновенно читают стихи А. Вознесенский, Б. Ахмадулина, Е. Евтушенко, Р. Рождественский, Г. Поженян, Р. Казакова, Б. Окуджава, М. Светлов, Б. Слуцкий…

После первых просмотров «Заставу Ильича» все хвалили. Не только сверстники Хуциева, но и старшие его товарищи. Писатель Виктор Некрасов отмечал: «Я не боюсь преувеличений: картина эта — большое событие в нашем искусстве, очень большое. Смотревший её одновременно со мной Анджей Вайда после просмотра сказал, что подобного фильма он ещё не видел (думаю, что Вайда на своём веку кое-что всё-таки посмотрел)».

Михаил Ильич Ромм после просмотра вышел в коридор, долго курил, молчал, потом промолвил: «Марлен, вы оправдали свою жизнь…» (Хуциев считает эту короткую фразу Ромма самой высокой оценкой своего труда.)

Казалось, ничто не предвещало беды, но тут на «Заставу Ильича» обрушился генеральный секретарь ЦК КПСС Никита Сергеевич Хрущёв. В марте 1963 года в Свердловском зале Кремля на встрече с деятелями литературы и искусства он, в частности, сказал: «Даже наиболее положительные из персонажей фильма — трое рабочих парней — не являются олицетворением нашей замечательном молодёжи. Они показаны так, что не знают, как им жить и к чему стремиться. И это в наше время развёрнутого строительства коммунизма, освещённое идеями

Программы Коммунистической партии!»

В мае 1963 года судьба «Заставы Ильича» висела на волоске. Из фильма потребовали убрать эпизод «Литературный вечер в Политехническом музее». Сократить сцену в музее Пушкина. Пересмотреть диалоги в двух эпизодах, где ведутся беседы товарищей (сцена у больного Сергея и сцена около станции метро), снять ноты скептицизма в настроениях молодых людей…

Периодически Хуциева вызывали в различные инстанции, снова и снова смотрели материал. Потребовали вырезать сцену, где герой ночует у случайной знакомой, — это аморально. Хуциев доказывал, что сцену убирать нельзя, нарушится весь образный ряд. «Ну вырежьте тогда сцену, когда Сергей и Аня танцуют со свечами в руках — ведь все подражать начнут, возникнут пожары!»

Казалось, в те дни вся государственная машина обрушилась на хрупкую фигуру 40-летнего режиссёра (он весил тогда около 45 килограммов, его не поднимал лифт!). Но Марлен Мартынович не шёл ни на какие уступки, ну разве что на самые мелкие, с оговорками, удивляя, а отчасти и очаровывая своим невероятным упрямством и стойкостью характера.

Выпущенная на экран лента сохранила свою силу и свою живую душу, хотя называлась теперь уже не «Заставой Ильича», а по-другому — «Мне двадцать лет». Кстати, сам Хуциев считал, что новое название более точное. И всё-таки в результате поправок картина кое-что потеряла: «Лирическое состояние героев должно было перейти к финалу в острое беспокойство. Но нота беспокойства оказалась приглушённой».

Последнюю поправку в фильм Хуциев внёс буквально накануне премьеры. Надо было уже ехать в Дом кино, и тут режиссёра вызвали и предложили срочно вырезать из фильма… Хрущёва, который уже был смещён со своих постов…

Тем временем исполнители главных ролей вместе с режиссёром Марленом Хуциевым отправились на Международный кинофестиваль в Венеции. По окончании конкурсного просмотра «Мне двадцать лет» в зале Дворца кино долго не смолкали аплодисменты. С этого фестиваля Хуциев привёз специальный приз — награду весьма почётную, вторую по значению (высшую завоевал Лукино Висконти за «Туманные звезды Большой Медведицы»).

Но на этом история фильма не заканчивается. Прошли годы. В стране началась горбачевская перестройка. Приведём выписку из решения Комиссии по конфликтным творческим вопросам, утверждённого Секретариатом правления Союза кинематографистов СССР: «В связи с тем, что „Застава Ильича“

бесспорно является ключевым произведением экрана начала 60-х годов, комиссия находит настоятельную необходимость провести работу по восстановлению авторской версии картины. Комиссия рекомендовала также провести юбилейный сеанс картины в связи с 25-летием со времени её завершения, показав именно авторскую версию. Включить эту версию в ретроспективы и архивные показы вместо фильма „Мне двадцать лет“».

«ГАМЛЕТ»

«Ленфильм», 1964 г. В 2-х сериях. Сценарий Г. Козинцева по трагедии Шекспира. Режиссёр Г. Козинцев. Оператор И. Гриць. Художники Е. Еней, Г. Кропачев, С. Вирсаладзе. Композитор Д. Шостакович. В ролях: И. Смоктуновский, М. Названов, Э. Радзинь, Ю. Толубеев, А. Вертинская, В. Эренберг и др.

В течение многих лет режиссёр Григорий Михайлович Козинцев изучал творчество Шекспира. В 1954 году на сцене Академического театра драмы имени Пушкина он поставил «Гамлета». Уже в то время режиссёр стремился показать датского принца современным. Премьера прошла с успехом. А потом была издана книга Козинцева «Наш современник Вильям Шекспир» — плод глубокого исследования творчества писателя. Мыслям о «Гамлете» уделено в этой книге немало страниц. Анализируя трагедию, Козинцев увидел в Гамлете борца за правду, против зла и несправедливости.

Режиссёр готовил фильм восемь лет. Он говорил: «Мы менее всего старались приспособить знаменитую трагедию к кино. Для нас было важно сохранить на экране масштаб мыслей и чувств произведения Шекспира». Поэтому главные темы фильма, положение Гамлета — «человека среди чужих», образ «Дании-тюрьмы», характер отношений, при которых «можно улыбаться и быть злодеем», решаются истинно кинематографическими средствами, подчёркиваются зрительной образностью, прекрасно воплощённой режиссёром и оператором Ионасом Грицюсом.

В сценарий фильма Козинцев перенёс мудрость, философскую глубину и красоту гениальной трагедии Шекспира. Но все пережитое и продуманное режиссёром стало из мечты и идеи реальностью только после того, как роль Гамлета сыграл Иннокентий Смоктуновский.

У Козинцева не было сомнений в вопросе, кто должен играть Гамлета. Выбор был сделан им задолго до начала съёмок. Григорий Михайлович увидел молодого актёра Смоктуновского в учебном фильме «До будущей весны» режиссёра Соколова и сразу был покорён его необычайной творческой индивидуальностью. «Я вернулся домой и знал, что Гамлет есть! И никаких сомнений, колебаний, фотопроб, кинопроб не было! Был Гамлет только такой и никакой другой! Проблема моя как режиссёра заключалась в одном — мне нужно было успокоить его, добиться того, чтобы он не сомневался. Как мог, я пытался это сделать и считаю, что награждён за это сверх меры».

Козинцев веру в Смоктуновского вдохнул. Согласившись играть Гамлета, Иннокентий Михайлович отклонил немало лестных предложений от других режиссёров. В частности, Тарковский предлагал ему роль Андрея Рублёва, а Бондарчук — Андрея Болконского.

В феврале 1962 года работа над «Гамлетом» началась. Несколько месяцев предварительных, домашних репетиций. Козинцев имел обыкновение писать актёрам письма во время работы — с обобщениями, советами, своими соображениями. В этом смысле особенно важно письмо, которое Смоктуновский получил вскоре после начала натурных съёмок. Режиссёр предостерегал его от излишней мягкости, от вариации того, что уже стали именовать темой Смоктуновского. Режиссёр напоминал о гневности, гордости Гамлета. Отсутствием расслабленности, энергией, атакующим умом, «огромным внутренним достоинством» (так писали о русском Гамлете английские критики), Смоктуновский в немалой степени обязан этим советам.

По словам Смоктуновского, этой роли он отдал не только силы и опыт, но и кусок жизни. К счастью, он сыграл Гамлета в том возрасте, в каком его нужно играть. Лоренс Оливье спросил Смоктуновского в 1966 году: «Сколько вам лет?» — «42 года». — «О, успел. Повезло! Потом сердце не выдерживает такой нагрузки…»

Гамлет Смоктуновского — сильный, решительный человек. С самого начала он готов выполнить свой долг — отомстить Клавдию. Человек в мире зла… Но человек, не смирившийся со злом, а восставший против него, гибнущий, но не сломленный в этой борьбе. Идея Шекспира — противление злу.

Для Смоктуновского не существует «быть или не быть», для него существует только «быть». И поэтому зрители не восприняли монолог «Быть или не быть» (кстати, в фильме он прозвучал не полностью) как кульминацию сомнений и колебаний уже потому, что не воспринимали Гамлета человеком колеблющимся и сомневающимся. Шекспир наделил его огромной душевной волей и умственной энергией. Как справедливо замечал один из критиков, «монолог Гамлета — Смоктуновского — это скорее трезвое осознание ужаса жизни в „вывихнутом веке“».

Главная фигура, олицетворяющая зло, — король Клавдий в исполнении Михаила Названова. Он хитёр, притворно вежлив, держится покровительственно и учтиво улыбается в лицо Гамлету в ответ на все его обвинения.

Полоний (Юрий Толубеев) предстаёт перед нами очень ограниченным. Он даже не злой, он просто глуп, и не зря Гамлет

называет его «торговцем рыбой». Шекспир каждому предопределил достойную его смерть. Полоний погибает как мелкий лазутчик и осведомитель.

Большой актёр, Толубеев с огромным успехом играл роль Полония в Театре им. Пушкина, а на экране её совершенно перестроил. У него был сильно сокращён текст, но, когда режиссёр говорил ему: «Давайте вставим реплики», Толубеев отвечал: «Для картины это не нужно».

Хотя после спектакля «Гамлет» прошло десять лет, Козинцев по-прежнему дорожил его итогами. Театральный Горацио целиком перенесён в кино (его роль в спектакле и фильме исполнял В. Эренберг).

Офелию в фильме Козинцева сыграла Анастасия Вертинская. Впоследствии она вспоминала: «У Козинцева было цельное видение фильма и места в нём Офелии, он требовал от меня замутнённого взора средневековых мадонн, советовал ходить в Эрмитаж, а я смотрела в зеркало и не находила у себя замутнённого взора и считала себя полной бездарью… Козинцев замечательно нашёл внешний облик моей Офелии, я стала понимать значение скульптурности, графики роли…»

«Гамлет» — чёрно-белый фильм: кричащее разнообразие красок не шло, по убеждению постановщика, трагическому жанру. После первых кадров опускаются огромные решётки в воротах замка, и они поднимаются вновь, лишь когда из Эльсинора выносят тело мёртвого Гамлета. Средневековый замок, созданный талантливым художником Евгением Енеем, воспринимается как раззолоченная тюрьма. Особое место в фильме занимает музыка Дмитрия Шостаковича, в которой прекрасно передан характер эпохи, дух событий, составивших ткань фильма.

У Шостаковича уже была музыка к спектаклю в Пушкинском театре, и Козинцев считал, что композитор лишь оркеструет её по-новому и кое-что допишет. Однако Шостакович заявил: «Ни одной ноты из этой музыки я не возьму!..» И он все сочинил заново.

«Гамлет» — костюмный фильм, историческая картина. Нужно было создать эпоху, одеть действующих лиц в костюмы, верные этой эпохе. Только над Гамлетом художник Сулико Вирсаладзе работал два месяца.

Вопреки первоначальной мысли Козинцева о «непокорной копне волос» и простой куртке, Гамлет был причёсан и одет как лицо с трагическими полномочиями. Во всяком случае, в чёрной складчатой блузе, тяжёлой, словно драпирующей тело, в белых рубашках, с их вольными или торжественными воротниками, не было ничего просто современного.

«Гамлет» вышел на экран в 1964 году, к четырехсотлетию со дня рождения Шекспира. Фильм Козинцева был первой русской экранизацией «Гамлета» (семнадцатой в мире). Любопытно, что в то время как в СССР он занял в прокате лишь 19-е место (его посмотрело около 21 миллиона зрителей), за границей его встретили с восторгом.

Настоящим испытанием стал показ «Гамлета» Козинцева в Лондоне, на открытии недели шекспировских фильмов в честь юбилея драматурга. Англичане сочли нашего Гамлета более современным, чем даже Гамлет Лоренса Оливье.

Джеймс Кеннеди в газете «Гардиен» писал: «Что же касается актёров, то я никогда не видел на английской сцене (и даже в великолепном фильме Оливье, если уж на то пошло) исполнителей ролей в „Гамлете“, которые были бы столь впечатляюще убедительными, как эти русские. Сам светловолосый Гамлет (Смоктуновский), насторожённый, как туго натянутый лук, тонкокостный и чувствительный без женственности беспокойный юноша, вырастающий по ходу действия в трагического мужчину, — это было превосходной игрой».

Об успехе «Гамлета» Козинцева свидетельствовали и награды, полученные фильмом на кинофестивалях в Сан-Франциско, Венеции, Сан-Себастьяне, премия Британского киноинститута… С «Гамлета» Козинцева Нью-Йоркский линкольновский центр начал свои просмотры лучших фильмов мира. Самым ярким свидетельством современности духа и мыслей картины явилось присуждение ему Ленинской премии в 1965 году и многочисленные письма зрителей.

По опросу зрителей журнала «Советский экран» «Гамлет» и Смоктуновский стали победителями конкурса на лучший фильм и лучшего актёра в 1964 году.

«ДОБРО ПОЖАЛОВАТЬ, ИЛИ ПОСТОРОННИМ ВХОД ВОСПРЕЩЁН»

«Мосфильм», 1964 г. Сценарий С. Лунгина и И. Нусинова. Режиссёр Э. Климов. Оператор А. Кузнецов. Художники В. Камский и Б. Бланк. Композиторы М. Таривердиев и И. Якушенко. В ролях: Е. Евстигнеев, А. Алейникова, И. Рутберг, Л. Смирнова, А. Смирнов, Витя Косых, Юра Бондаренко, Лида Волкова и др.

«Добро пожаловать!» и «Посторонним вход воспрещён!» — написано при входе в пионерский лагерь, где происходит действие и где начальником товарищ Дынин.

Странный человек этот Дынин. С одной стороны, он печётся о ребятах, чтобы и здоровы были, и сыты, и даже веселы. Но всё дело в том, что у начальника лагеря свои собственные понятия о хорошем душевном самочувствии, о веселье и о жизни вообще. Дынин свято блюдёт инструкции, произносит назидательные и скучные речи. Евгений Евстигнеев играет роль Дынина умно, остро, гротесково. Этот человек в широких полотняных брюках, тенниске, с будто наклеенной улыбкой, к нарушителям готов применить самые суровые меры. Так, пионер Костя Иночкин был изгнан из лагеря только за то, что переплыл речку. Костя не решился огорчить собственную бабушку, явившись к ней в город до истечения срока, и остался в лагере на нелегальном положении. Ребята из отряда окружили Иночкина вниманием и заботой. В сценарии происходило много смешных событий, а в конце, как и положено в комедии, все стремительно и благополучно разрешалось.

Семён Лунгин и Илья Нусинов написали сценарий с забавным сюжетом, остроумным текстом и меткими наблюдениями. Молодой режиссёр Элем Климов (этот фильм был первой постановкой ВГИКовца) показал себя тонким и умным комедиографом.

Исполнительница роли докторши Лидия Смирнова пишет в своей книге «Моя любовь»: «Я более профессионального сценария не помню. Его издали отдельной книжечкой. Здесь было выписано все: и как крапива жжёт, и как говорит директор пионерского лагеря, которого блестяще сыграл Евстигнеев. Я просто влюблена в этот текст до сих пор. Можно не смотреть картину, только прочесть сценарий и получить почти такое же удовольствие, какое потом получили зрители от самой картины. Режиссёру Климову просто крупно повезло, потому что это его

первая картина, даже вроде дипломная работа».

Снимали фильм летом 1963 года в Туапсе на берегу Чёрного моря в благоустроенном лагере ЦК комсомола. Пионеры там много маршировали, но зато у них были свои лодки, парусники, моторка и трехэтажная гостиница, которую и заняла съёмочная группа. Здесь очень хорошо кормили.

Дети жили на первом этаже. Воспитательницы должны были за ними присматривать. Вскоре Климов и его помощники стали замечать, что юные артисты что-то очень уж вялые. Утром их никак не поднимешь, на грим они не хотят идти, зарядку делают полусонные, с закрытыми глазами, плохо завтракают. Вскоре обнаружилось, что у многих сотрудников стали пропадать фонарики. И тут морские пограничники засекли ночью какие-то мигающие огоньки и поймали одного из мальчишек. Все раскрылось. Дети признались, что вылезали ночью в окно и играли в войну. А воспитательницы старались пораньше уложить их спать, чтобы самим пойти погулять.

Но это все издержки производства. Юные актёры, умело отобранные режиссёром, создали в фильме образы яркие, запоминающиеся. Таковы: упрямец и борец за правду Костя Иночкин; модница Митрофанова; музыканты-очкарики; парнишка, первым бросившийся за друга в крапиву, а потом под давлением написавший пасквильную заметку в стенгазету; мальчик с профилем Гоголя, появляющийся постоянно в самую неподходящую минуту с вопросом: «А чей-то вы тут делаете?»; толстяк-штрейкбрехер, которого все тихо и дружно дубасят кулаками; невидимая доносчица с кривыми ножками в сандалиях…

Роль Кости Иночкина прославила на всю страну тринадцатилетнего Витю Косых (потом он сыграет Даньку в «Неуловимых мстителях»). Ассистенты Климова нашли его в обычной школе, куда пришли за ребятами, которые умеют плавать. В одном из интервью Виктор Косых поведал: «Однажды я соврал, сказав, что хорошо плаваю. И попал в кино. А потом на „Мосфильме“ для какого-то красивого сильного мужчины читал стихи, пел песни: с выражением, выпучив глаза, как учили в школе. Этим мужчиной был режиссёр Элем Климов…»

Если Витя Косых дебютировал в кино, то Лидия Смирнова была уже знаменитой актрисой. Но у Климова она создала такой неожиданный образ, что немногие её узнали в роли докторши.

«Меня не испугала роль этой докторши, не испугал гротеск, потому что актёру (мне и данном случае) давалась возможность фантазировать, — пишет Лидия Смирнова. — Вообще, всё, что там есть, это я придумала. Я бы не сказала, что мне Климов

режиссерски предлагал что-то. Не знаю, как он работал с актёрами в других картинах, я там не снималась, но здесь все действия докторши и то, что её бег снимали на восемнадцать кадров, то есть делали его необычайно быстрым, и вообще все решение роли придумала я. Я ничуть не боялась быть некрасивой: косолапила, бегала согнувшись… Я долго искала внешний рисунок роли. Ну, прежде всего я решила, что она очень мнительная, она одержимая, она боится бациллоносителей, боится, что не справится с детьми, и от всего этого чуть ли не сходит с ума. Она все невероятно, неправдоподобно преувеличивает».

В фильме есть эпизод, где докторша смотрит в увеличительное стекло. Это оператор Анатолий Кузнецов придумал, что через увеличительное стекло глаз получился больше, чем лицо. Смирнова, чтобы подчеркнуть удивление докторши, испуг, который был в её глазах, решила надеть сильно увеличивающие очки. Правда, вскоре выяснилось, что такие очки могут испортить зрение. Но оператор пообещал, что актриса будет надевать очки только в момент съёмки, а на репетиции — нет.

«А практически оказалось так: когда ставят свет на меня, нужно проверить, не бликуют ли стекла, — замечает Смирнова. — Оказалось — бликуют, и потом он даже использовал этот эффект. Когда направлялся свет, ничего не было видно, только блики! Это было что-то вообще непонятное. Когда давался крупный план, — видны глаза, огромные, удивлённые и очень странные. Отсюда и моё актёрское самочувствие в этой роли. Само поведение и походка докторши как-то вместе переплелись, и я вдруг почувствовала себя очень удобно. Моя героиня вообще-то странная и в то же время трогательная. Почему-то она мне очень полюбилась. Она очень человечная и лиричная. Даже родительский день отменила только потому, что беспокоилась о детях. Самые нежные чувства я испытываю к этой одержимой докторше».

Съёмки «Добро пожаловать…» были в самом разгаре, когда картину попытались закрыть. В съёмочную группу пришла телеграмма от дирекции «Мосфильма» с требованием свернуть все работы и возвращаться из экспедиции в Москву. И лишь мудрость директора съёмочной группы, который сказал: «А мы этой телеграммы не получали», позволила режиссёру Элему Климову закончить картину.

Фильм «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещён» был закончен летом 1964 года. Наверное, его никогда бы не выпустили на экран, если бы в октябре того же года не

сняли генерального секретаря ЦК КПСС Н.С. Хрущёва.

И хотя в прокате фильм собрал всего 13, 4 миллиона зрителей, однако в среде кинематографистов он был встречен с восторгом. Картина «Добро пожаловать…» до сих пор смотрится с интересом, и трудно не согласиться с киноведом Д. Писаревским, который писал: «Точные, бьющие в цель режиссёрские детали, эксцентризм, остроумное озорство снов-фантазий Иночкина, весёлая каскадность сцен, наконец, на редкость удачный подбор и юных, и взрослых актёров (вспомним хотя бы, как удачно выступила в неожиданной для неё комедийной роли докторши Лидия Смирнова) — все это обеспечило фильму заслуженную славу отличной комедии. Смешной. Остроумной. И, что особенно радостно, — сатирической».

«ЖИВЫЕ И МЁРТВЫЕ»

«Мосфильм», 1964 г. В 2-х сериях. Сценарий А. Столпера по роману К. Симонова. Режиссёр А. Столпер. Оператор Н. Олоновский. Художник С. Волков. В ролях: К. Лавров, А. Папанов, О. Ефремов, А. Глазырин, Л. Крылова, Л. Любимова, Л. Любецкий, Б. Чирков, Е. Самойлов, О. Табаков и др.

«Живые и мёртвые» — экранизация одного из лучших военных романов Константина Симонова. Режиссёр Александр Столпер, связанный с писателем многолетней творческой дружбой, поставил по его произведениям кинокартины «Парень из нашего города», «Жди меня», «Дни и ночи».

В фильме «Живые и мёртвые» рассказывается о трагических для нашей армии первых военных днях 1941 года. Это время отступления, боев в окружении. Преступная подозрительность и недоверие к своим же людям — вот что значительно ослабило Советскую армию и привело к серьёзным неудачам в начале войны.

Вот только один из трагических эпизодов.

С боем прорывается из окружения стрелковая дивизия, потерявшая почти весь свой личный состав, но сохранившая знамя, оружие и веру в победу. И этих уже прошедших испытание огнём бойцов подвергают оскорбительному недоверию и, отправляя на переформирование, отбирают добытое в боях оружие. Дорогу им перерезают фашистские войска, и безоружные люди нелепо гибнут, даже не имея возможности ответить выстрелом на выстрел.

В поток трагических событий первых месяцев войны авторы картины поместили по сути штатского, очень мирного человека Синцова (эту роль прекрасно сыграл Кирилл Лавров). И на экране с ним происходит то, что происходило в эти дни с тысячами таких же, как он, — отступление, окружение, выход с боями к своим, снова окружение, снова бои, первое наступление…

Он на передовых позициях не по долгу службы военного корреспондента, а по велению сердца. Он идёт по дорогам войны, сжав зубы, хоронит друзей, рвётся в бой, выходит из окружения, расплачивается за чужие ошибки.

«Синцов меня подкупает своим гражданским мужеством и кристальной честностью, — отмечал Кирилл Лавров. — Он не делает вид, что верит, не делает вид, что любит, не делает вид, что предан. Он действительно верит, любит, предан. Другого человека, менее цельного, трудности, выпавшие на долю Синцова,

могли бы в конце концов разуверить, озлобить. Но Синцов остался верным своей идее, своей партии, преданным им душою, сердцем, корнями своими! Он остался честным перед самим собой. Эти человеческие качества очень важны в людях, в какое бы время они ни жили».

Мудрым, стойким, нравственно масштабным героем предстаёт в фильме генерал Федор Серпилин. Годы репрессий не сломили этого человека. Вернувшись в строй, в трагических обстоятельствах окружения, он открывается мужественным и волевым командиром, способным сплотить людей, зажечь их верой в победу.

«Такого генерала — умного, думающего, сильного и притом человечного — мы ещё не видели на экране, — отмечал маршал Советского Союза Иван Конев. — Артист Анатолий Папанов сыграл своего героя не парадно красивым военачальником, а замечательным незаурядным человеком, который объединяет вокруг себя людей. И люди верят ему, идут за ним в бой и знают: как бы трудно ни было, что бы ни случилось — Серпилин выручит, Серпилин найдёт выход. И он оправдывает доверие товарищей».

Исполнителей главных ролей подбирал сам Константин Симонов. В то время Кирилл Лавров был уже ведущим актёром Ленинградского Большого драматического театра, а Анатолий Папанов играл в Театре сатиры.

Столпер был опытным кинорежиссёром, с характером определённым и независимым. Поначалу кандидатура Папанова, известного по комедийным, сатирическим ролям, вызвала у него сомнение. Ведь Серпилин — персонаж положительный, даже героический.

Но авторитет Симонова был непререкаемым. И Лавров с Папановым были утверждены на роли почти сразу, если не считать пробы грима. Надо заметить, что отбор других актёров проводился тщательно и придирчиво.

С самого начала чувствовалось, что Папанов — лидер в картине. Симонову очень нравился этот актёр и точным попаданием в самую сердцевину образа Серпилина, и в других ролях, и просто по-человечески.

Но на съёмочной площадке доставалось и Папанову. Причём в буквальном смысле. Рассказывает Кирилл Лавров: «Снимались эпизоды на позиции серпилинской дивизии. Где-то в Калининской, ныне Тверской, области. Генерал Серпилин пробегал по окопам под взрывы пиротехники. И вдруг на голову Папанова упал огромный кусок дёрна. Удар был болезненным. Толя выругался, но не стал предъявлять требований к технике

безопасности. Он сам изобрёл выход из положения на случай повторения такого рода неприятностей — попросил рабочего съёмочной группы вырезать фанерный круг и сунул этот круг в тулью своей генеральской фуражки».

Фильм «густо населён» людьми. Запоминается боевой политрук Малинин (А. Глазырин), принёсший на фронт свой опыт работы с людьми. Грубо очерченное, невозмутимое лицо человека, измученного общей бедой, тревогой, делами, недосыпанием. Угрюмо внимательные глаза. Низкий голос. Скупые слова «сквозь зубы». Таким на экране предстал политрук.

Но в память врезаются не только Серпилин, Синцов, Малинин, но и другие персонажи первого плана. К исполнению эпизодических, даже самых небольших ролей были привлечены крупные и интересные актёры — Б. Чирков, В. Авдюшко, Е. Самойлов, М. Ульянов, Е. Шутов, В. Павлова, В. Телегина и многие другие. Здесь «работает» не типаж, а тщательно подобранный, слитый воедино актёрский ансамбль.

Вот хотя бы молодой офицер-танкист (О. Ефремов), который собирает спешащих куда-то в панике людей. Собирает, чтобы бросить их в бой. И когда спрашивают его фамилию, хорошая русская улыбка, неожиданная во фронтовой обстановке, озаряет его усталое лицо: «На моей фамилии — Иванов — вся Россия держится!»

В фильме выведены и те, кто практически насаждал в армии уродливые порядки. Один из них — уполномоченный особого отдела лейтенант Крутиков (Олег Табаков). Крутиков появляется только в одном эпизоде, но артист успевает рассказать о нём все. Работа у него действительно ответственная — вылавливать в прифронтовой полосе вражеских агентов. Беда в том, что, получив такое задание, Крутиков в каждом человеке готов видеть шпиона, даже не пытаясь, а скорее всего не умея разобраться в нём.

Фильм снят почти в документальной манере, прост и ясен его монтаж. Многих удивило полное отсутствие в нём музыки.

Фильм «Живые и мёртвые» имел успех. Это была правда о войне, которую знали её участники, но не пропагандировали историки и публицисты. Маршал Конев писал: «В память павших и во имя жизни сделана эта картина. И хотя война поделила её героев на живых и мёртвых, все они остаются в памяти зрителей как живые, в одном строю с живыми. За это особенно хочется поблагодарить писателя К. Симонова, режиссёра А. Столпера, оператора Н. Олоновского, замечательных артистов, которые играют в фильме, военных консультантов генерал-полковника В. Турантаева, полковника Г. Коршунова, солдат и офицеров,

принимавших участие в съёмках».

В прокате 1964 года «Живые и мёртвые» заняли первое место, собрав на своих просмотрах 41, 5 миллиона зрителей. Картина завоевала первый приз на Всесоюзном кинофестивале в Ленинграде. На этом же фестивале призом за лучшее исполнение мужской роли был отмечен Анатолий Папанов.

Картину приняли все, кроме генштаба и политуправления Советской армии. Слишком уж мощно прозвучала человеческая тема среди победных фанфар, за которыми почти на двадцать лет были как бы забыты и горькие месяцы первых отступлений и окружений, и многие жертвы, и подвиг солдата.

Фильм Столпера завоевал широкое признание за рубежом. Он был удостоен главной премии на Международном кинофестивале в Карловых Варах, демонстрировался на фестивале в Сан-Франциско и на многих других международных смотрах.

Французская «Монд» писала: «"Живые и мёртвые" не просто „военный фильм“. И в историческом повествовании, и в трактовке характеров нет ничего лубочного. Люди выполняют свой долг и, может быть, больше, чем долг. Они умирают, но не скрывают от нас, что хотели бы жить. Это полная противоположность героическим эпопеям с описанием жизни святых, вроде „Падения Берлина“. Это хроника воины, которая стоила СССР семнадцати миллионов погибших».

«ПРЕДСЕДАТЕЛЬ»

«Мосфильм», 1964 г. Сценарий Ю. Нагибина. Режиссёр А. Салтыков. Оператор В. Николаев. Художник С. Ушаков. Композитор А. Холминов. В ролях: М. Ульянов, И. Лапиков, Н. Мордюкова, А. Дубов, В. Владимирова, В. Этуш, В. Невинный, Н. Парфёнов и др.

Смелый, беспощадно правдивый киносценарий Юрия Нагибина «Трудный путь» был опубликован до появления созданного по нему фильма. Писатель, давно связанный с кино, впервые создал оригинальный сценарий. Образ председателя Трубникова был выписан во всей его сложности и во всех драмах и конфликтах. Картина разорённой войной деревни была изображена писателем с болью и гневом. Однако произведение в своём литературном варианте замечено не было, и ничто не предсказывало того всенародного потрясения, которое вызвал фильм с Михаилом Ульяновым в главной роли.

…Егор Трубников приходит в родную деревню Коньково весенней ночью 1947 года. Приходит после недавней демобилизации из армии. Всю войну сражался он на фронте, потерял в боях руку.

Чем же так поразил ульяновский председатель, малоприметный на первый взгляд мужичок, однорукий инвалид?

В Трубникове чистота побуждений, самоотверженность служения людям сочетаются с чертами отнюдь не идеальными. Председатель подчас действует круто, самовластно, бывает и груб и резок. Но он сумел поднять людей, и в них пробудилась уверенность, что своими руками можно сделать все.

Работа над созданием образа Трубникова шла непросто. 6 августа 1963 года Михаил Ульянов записывает в своём дневнике: «Приступил к работе. Роль Трубникова — секрет за семью замками. Темперамент; необычный взгляд на жизнь, оптимизм, настырность, железная воля, неожиданность, нахрап, несгибаемость характера — все надо искать. Все для меня задачи».

Съёмки начались 13 августа. Через девять дней в дневнике Ульянова появляется запись: «Вроде я даже где-то начинаю ощущать его, мерещится он мне понемногу». И тут же приписка: «Нашёл фото Орловского (знаменитый председатель одного из колхозов). Глаза у него маленькие, цепкие, недобрые. Глаза человека, знающего себе цену». 27 августа: «Где-то нужно, чтобы Егор показал кукиш, где-то свистнул озорно, по-разбойничьи, где-

то кого-то передразнил. Предельная свобода в движениях, мимике, интонациях. И ещё раз серьёз и ирония. Серьёз и вдруг неожиданная выходка».

Ульянов все ближе подходит к сути образа. Наконец в его тетради появляются такие строки: «Сегодня подумал, что ведь надо играть большого, крупного человека, вроде маршала Жукова. Будет ли такой сильный, большой человек кричать, хвататься за грудки, как это у нас сделано, как я сыграл некоторые куски? Правда, Егор — совершенно особенный характер, своеобразный, но через это своеобразие он должен выглядеть человечиной, как Жуков, Дикий, Довженко. Не слишком ли я увлекаюсь характером Егора?»

Позже Ульянов говорил, что образ председателя прозвучал ещё и потому, что ему приходилось работать с такими настоящими российскими артистами, какими являются Нонна Мордюкова и Иван Лапиков. «Они не давали мне врать, а если я где-то и врал, то мгновенно чувствовал отношение к этому моих чудесных партнёров».

Много лет проработал Иван Лапиков в Волгоградском драматическом театре, где его и высмотрел ассистент Салтыкова, когда ездил по городам и весям в поисках нужного типажа. Счастливая находка!

Лапиков создал образ антипода Егора Трубникова — его брата Семена, крестьянина-единоличника. Семён привык надеяться только на себя и всю жизнь трудится от зари до зари. У него изба, хозяйство, дети, жена (её с удивительной достоверностью сыграла Н. Мордюкова).

Встречал ли Лапиков таких людей, как его герой Семён? Артист ответил примерно так: «Хоть и проработал в театре больше двадцати лет, а от деревни не отрывался и таких, как Семён, видал-перевидал. Семён — работяга, он всю жизнь не покладает рук, чтобы прокормить ораву ребятишек. Но трудности существования отняли у него веру в справедливость, в необходимость колхоза… Когда Семён решает уйти из колхоза, это не только свидетельство его поражения в споре с братом, не только проявление бессильной злобы, но и в известном смысле проигрыш Егора Трубникова в борьбе его за человека… В нашей деревне, помню, был тоже председатель, похожий на Егора, крутой, беспощадный. Дело при нём сначала резко пошло в гору, но процентов двадцать людей при этом перешли в соседний колхоз».

Сергей Аполлинариевич Герасимов был совершенно потрясён глубинной правдой характера, сыгранного Иваном Лапиковым. Такого же мнения был и Михаил Ульянов: «Не представляю себе

на месте Лапикова другого актёра, до такой степени он достоверен: высокий, костлявый, чуть сутулый, как бы согнувшийся под тяжестью жизни, с сухим, тощим крестьянским лицом, с длинным носом. С этой его походкой, лениво-степенной, как и его манерой жить, он был неразличим среди крестьян, особенно если ещё и не побреется».

Фильм богат и другими актёрскими удачами. Это и жена Семена в исполнении Н. Мордюковой, и Калоев — В. Этуш, и молодожён Маркушев — В. Невинный, и Полина Коршикова — В. Владимирова, и Клягин — Н. Парфёнов…

Надо отдать должное молодому режиссёру А. Салтыкову (это его первая самостоятельная постановка), который вместе с оператором Николаевым правдиво и достоверно воссоздал облик деревни тех лет. Невозможно забыть душераздирающие кадры — женщины, вместе с коровами впрягшиеся в плуг, надрываясь, движутся по пашне…

Одна из сильнейших драматических сцен фильма — драка братьев на покосе. Заметив, что Семён косит траву для своей коровы на колхозном участке, Егор требует прекратить самовольство и вернуть накошенное колхозу. Но Семён идёт на него с косой. И начинается драка не на жизнь, а на смерть. Михаил Ульянов и Иван Лапиков играют эпизод с такой истовостью, на таком темпераменте, что зритель может содрогнуться от ожидания реальной беды.

«Трудная сцена, конечно, была драка братьев, — подтверждает Иван Лапиков. — Было снято девять дублей… по необходимости. Просто больше снять было нельзя, потому что меня положили в больницу. Я бы никогда не посмел обвинить в этом Ульянова. Иначе было нельзя. Это решающий момент, жестокий, трудный, его нельзя было снимать деликатно. К тому же сцена игралась в совершенно бешеном ритме, так что о безопасности труда говорить не приходилось. Таково уж искусство, такова наша работа…»

Любопытно, что на съёмках «Председателя» Ульянов с Лапиковым крепко подружились. Им доставляло удовольствие беседовать на самые разнообразные темы — от рыбалки (Лапиков был заядлый рыбак) до космоса.

Ключевая сцена фильма — собрание колхозников, на котором секретарь райкома собирается снять Егора Трубникова, а народ оказывает своему председателю доверие и поддержку. Трубников, как клятву, произносит искренне прочувствованные слова: «Будем, как говорится… насмерть… вместе — до коммунизма!»

Во время сдачи фильма киночиновники приказали сделать значительные купюры, особенно во второй серии. Но даже после

цензурных сокращений фильм опасались выпускать на экраны.

29 декабря 1964 года всё же назначили премьеру фильма в Москве. И в самый последний момент… отменили. Юрий Нагибин по этому поводу пишет: «В день премьеры, даже в самый час, её, картину, опять запретили; мы выступали перед зрителями в кинотеатре „Россия“, а по всей Москве сдирали афиши с лицом Ульянова, сдёргивали натянутые между домами плакаты, извещавшие о выходе фильма, рушили фанерные рекламные стенды…»

«Председатель» вышел на широкий экран в 1965 году. За первые три недели проката картину просмотрело в Москве три миллиона двести тысяч зрителей, в Ленинграде — более двух миллионов, в Киеве — полтора миллиона. По всем стране — волна общественных обсуждений. Острая полемика о фильме в печати… Самые горячие споры вызвал противоречивый образ Трубникова.

В 1966 году «Председатель» удостоился Ленинской премии. Михаил Ульянов вспоминает: «Премию мне присудили с перевесом в один голос. Это было не художественное ристалище, а политическая схватка. О „Председателе“ говорили, что это очернение советской действительности, нападки на КПСС. Запланированную на 29 декабря 1964 года премьеру фильма отменили. Картина вполне могла попасть на полку и благополучно пролежать там не одно десятилетие в компании с другими запрещёнными лентами. „Председатель“ чудом уловил последнее дыхание оттепели, мы вскочили на подножку последнего вагона и успели показать на экране правду, а не лубочную жизнь. Это тогда воспринималось как суперсмелость. После нас лет двадцать никто не мог позволить себе ничего подобного».

«МОРОЗКО»

Киностудия им. М. Горького, 1964 г. Сценарий М. Вольпина и Н. Эрдмана. Режиссёр А. Роу. Операторы Д. Суренский и В. Окунев. Художник А. Клопотовский. Композитор Н. Будашкин. В ролях: А. Хвыля, Н. Седых, Э. Изотов, И. Чурикова, П. Павленко, В. Алтайская, Г. Милляр, А. Кубацкий, Т. Пельтцер и др.

Александр Артурович Роу завоевал своё особое место в советском кинематографе. Вся его жизнь была полностью посвящена киносказке. Он создал такие фильмы, как «По щучьему велению», «Марья-искусница», «Кащей Бессмертный», «Варвара-краса, длинная коса», «Золотые рога», «Огонь, вода и медные трубы», «Конёк-Горбунок» и «Василиса Прекрасная».

Многолетние поиски режиссёра нашли своё наилучшее выражение в «Морозко». Тринадцатый фильм Роу приняли единодушно и у нас, и за рубежом. О нём много писали как о произведении гармоничном, ярком, высокохудожественном.

В фильме был вполне самостоятельный сюжет и в то же время связанный с фольклором, и прежде всего с мотивами многочисленных вариантов сказки «Морозко» и сказки «Об Иване с медвежьей головой».

Николай Эрдман и Михаил Вольпин — знатоки русского фольклора, талантливые, опытные сценаристы-комедиографы — создали великолепную литературную основу фильма.

На роль Морозко был сразу определён Александр Хвыля, любимец режиссёра. Сказочного Ивана доверили играть Эдуарду Изотову, а Настеньку — школьнице из Ленинграда Наташе Седых. С четырех лет она занималась фигурным катанием. Когда Наташа поступила в балетную школу Большого театра, со спортом пришлось расстаться. Однако «коронный» номер Седых, потрясающе красивый «Умирающий лебедь», помнили долго. Однажды её уговорили выступить с этим номером на большом новогоднем празднике. Номер пятнадцатилетней Наташи увидел по телевизору Александр Роу.

«Придя на пробы, я растерялась, — вспоминает Седых. — Студия имени Горького была буквально завалена альбомами с фотографиями симпатичных претенденток на эту роль. А когда узнала, что вышла в финал вместе с популярной актрисой Надеждой Румянцевой, поняла, что шансов у меня нет никаких. На моей кандидатуре настоял сам Роу, хотя абсолютное большинство членов худсовета выступили против: маленькая девочка, не актриса, да ещё и пищит как мышь (уж очень высокий

у меня был голос). Но Александр Артурович был непреклонен: сниматься будет Наталия Седых! „Только сделайте с ней что-нибудь, — попросил он гримёров, — чтобы она выглядела хотя бы на шестнадцать лет“».

Баба-яга в «Морозко» — восьмой вариант этого образа в исполнении Георгия Милляра. Как и в других картинах, живёт Баба-яга в избушке на курьих ножках, в ступе летает, положительного героя собирается в печке изжарить — вроде бы классическая, так сказать, ведьма, а в то же время и несколько иная: постарела, подряхлела, силы поубавились, радикулит старую замучил. Да и в своих колдовских волшебствах разуверилась.

Получая роль, Милляр в своих «почеркушках» рисовал героя, не ожидая эскизов художника. Собственно, часто он становился изобретателем костюма и грима своих персонажей. В работе над ролью он шёл от внешней характеристики: «Сначала я вижу фигуру, грим, костюм, походку, позже приходит речь. С текстом обращаюсь жестоко, фильтрую его, избавляясь от многословия. Роль „прорезывается“ по кускам, а не в сюжетном порядке. Как ни странно, так „монтировать“ роль я приучился ещё в театре, и это облегчило мне работу в кинематографе».

Инна Чурикова была ещё школьницей, когда впервые снималась в картине «Тучи над Борском». Роль была маленькая — несколько крупных планов. В съёмочную группу «Морозко» попала случайно. Инна Михайловна поведала о том, почему именно её, студентку театрального училища имени Щепкина, выбрали на роль Марфушеньки-душеньки.

«У нас была замечательная комедийная актриса Тамара Носова, и режиссёр Александр Артурович Роу хотел её снимать. Меня увидела в институте ассистентка и предложила режиссёру такую смешную девчонку. Мы пробовались вместе с Тамарой Носовой, мне, конечно, очень хотелось сниматься, но про себя я думала, что выберут Носову. Но выбрали меня. На пробах мы грызли орехи, я их очень хорошо грызла, не щадя зубов своих. Наверное, поэтому Александр Артурович меня взял… В „Морозко“ я играла дурашливую девчонку. Когда позвали на озвучание и я увидела себя на экране… так расстроилась, даже плакала. Какая я страшная… Я ж не такая, говорила себе». После этого Инна решила больше не сниматься в кино…

«Съёмки „Морозко“ длились почти год, — рассказывает Владимир Окунев. — Первый съёмочный день пришёлся на 13 марта. Уходящую зимнюю натуру снимали на Кольском полуострове, под Мурманском, за полярным кругом. Там такие красивые леса! Мы даже видели северное сияние! Летнюю натуру

снимали под Звенигородом».

Актёры, снимавшиеся у Роу, как правило, весело, с полной отдачей, с темпераментом «играли» в сказку.

В фильме много сказочных чудес, сделанных с большим мастерством. На глазах у зрителей появляется и исчезает старичок-Боровичок, деревья мгновенно покрываются инеем, дубинки, заброшенные героем много времени назад, падают на головы разбойников. А сани-самокаты чего стоят! Этот трюк делался методом обратной съёмки. Сани привязывали на длинном металлическом тросе к мощному грузовику. При этом плёнка в кинокамере крутилась в обратном направлении. Впервые этот способ съёмки Александр Роу применил ещё в 1937 году в кинофильме «По щучьему велению».

В эпизоде, когда Настенька дотрагивается до посоха Морозко, режиссёр применил съёмку методом наложения, с двойной экспозицией. Вместо заледеневшей героини снимали её отражение в прозрачном зеркале, за которым стояли Морозко (Александр Хвыля) и Иван (Эдуард Изотов).

Для Бабы-яги в заполярном лесу построили деревянную избушку, которая приводилась в движение с помощью специальных рычагов. Вторую — танцующую — сделали из поролона. Немало усилий прилагалось и режиссёром, и актёрами, чтобы фильм стал настоящей волшебной сказкой для детей.

В 1965 году «Морозко» получил на фестивале в Венеции главный приз — «Золотой лев» в разделе детских и юношеских фильмов. Роу очень гордился почётным призом, как и другими наградами, завоёванными фильмом. В залах Дворца кино полторы тысячи итальянских бамбино (детей) азартно аплодировали советской сказке, а потом в перерывах между просмотрами разыгрывали сценки, смешно копируя русскую Бабу-ягу.

Впрочем, настоящая слава ждала «Морозко» не в Италии, а в Чехии. Советский фильм обязательно показывают в новогодние праздники.

«ТЕНИ ЗАБЫТЫХ ПРЕДКОВ»

Киностудия им. Довженко, 1965 г. Сценарий С. Параджанова, И. Чендея по повести М. Коцюбинского. Режиссёр С. Параджанов. Оператор Ю. Ильенко. Художники М. Раковский, Г. Якутович. Композитор М. Скорик. В ролях: И. Миколайчук, Л. Кадочникова, Т. Бестаева, С. Багашвили, Н. Гринько, Л. Енгибаров, Н. Алисова и др.

Сергей Параджанов родился в Тифлисе (Тбилиси) в 1924 году в семье потомственного антиквара. После школы он поступил в Тбилисский институт инженеров железнодорожного транспорта. Но уже через год продолжил обучение сразу в двух творческих вузах: Тбилисской консерватории (вокальный факультет) и хореографическом училище при оперном театре.

В конце войны Параджанов переводится в Московскую консерваторию в класс профессора Нины Дорлиак. Параллельно с учёбой в консерватории он сдаёт вступительные экзамены на режиссёрский факультет ВГИКа (сначала учится в мастерской Игоря Савченко, а после его смерти у Александра Довженко).

Его дипломной работой была короткометражная лента «Андриеш» (так звали пастушка из молдавской сказки). Спустя четыре года Параджанов вместе с Яковом Базеляном снял на Киевской киностудии полнометражный вариант того же сюжета. Там же он поставил фильмы «Первый парень» (1959), «Украинская рапсодия» (1961), «Цветок на камне» (1962). Эти работы не были замечены. И вот резкий поворот судьбы: в связи с приближающимся 100-летием со дня рождения украинского классика Михаила Коцюбинского Киевская студия поручила Параджанову постановку фильма по повести «Тени забытых предков».

Десятки лет враждовали два гуцульских рода — Палийчуки и Гутенюки. Но случилось так, что полюбил Иван Палийчук красавицу из вражеского рода — Маричку…

Параджанов, по собственному признанию, влюбился в повесть Коцюбинского, он полюбил гуцулов, их быт, культуру, природу их горного края. Режиссёра давно тянуло к мифу, сказке, преданию, легенде.

Легенда о любви гуцульских Ромео и Джульетты — Ивана (И. Миколайчук) и Марички (Л. Кадочникова) — предстала на экране во всём великолепии фольклорных костюмов, обрядов, обычаев жизни украинских горцев, живущих на карпатских полонинах — в цветовой гармонии, подчеркнувшей красоту и величие вечной истории любви.

И всё-таки, как справедливо замечает К. Калантир в «Этюдах о Параджанове», «ценность „Теней“ не только в великолепии красок, в беспримерных цветовых решениях и в редкой мобильности камеры. Этот фильм рождён любовью и состраданием к человеку, размышлениями о жизни и смерти, поэтическим вдохновением художника, его искренностью и взволнованностью. Параджанов творил по наитию, подчиняясь чувству красоты. Это стихийное чувство и было сутью его мироощущения».

«Ведь что наша жизнь? — говорит в фильме гуцул. — Как вспышка на небе, как цвет черешни… Мгновенна и мимолётна…».

В роли Ивана актёр Миколайчук явил зрелое совершенство. Его работа зачаровывала, в ней было глубинное и на редкость ясно выраженное постижение людского духа, народной судьбы, правды, борьбы и красоты.

Выпускник киевского театрального института Иван Миколайчук (кстати, успешно справившийся с ролью молодого Тараса Шевченко в фильме В. Денисенко «Сон») как бы родился для этой роли. Сейчас в это трудно поверить, но Миколайчук оказался в съёмочной группе «Теней забытых предков» в самый последний момент, когда все роли были уже распределены. Ивана настойчиво рекомендовал его учитель Виктор Илларионович Ивченко. Параджанов, которого устраивал другой исполнитель, распорядился провести чисто формальную пробу. И вдруг случилось чудо. То, как зажил Миколайчук перед камерой, заставило оператора броситься за Параджановым. Через какие-то четверть часа Иван был утверждён на главную роль.

Критики высоко оценили операторскую работу в «Тенях…». Камера Юрия Ильенко — в меру высокого искусства неугомонная, в меру самой высокой меры точная, вездесущая, бездонно изобретательная; она то неистовствующая в танце, то парящая вокруг влюблённых, то неподвижная, всматривающаяся в лицо смерти.

Достойным сподвижником Параджанова и Ильенко стал художник Г. Якутович, исходивший все «плии» (стёжки) Карпат. Во многом его заслуга, что фильм звучит как цветовая симфония.

Василий Катанян вспоминал в своей книге, как в 1966 году под Косовом, что на Украине, он увидел скалы, словно выкрашенные синькой. Осенью, среди золотой листвы, это выглядело необыкновенно. Почему вдруг синие? Никто не знал. А Сергей Параджанов воскликнул: «Да это же я их выкрасил для „Теней“! Неужели до сих пор не облезли?» А потом рассказал Катаняну, как снимался фильм.

«Эпизод оплакивания Миколы. Положили на стол гроб,

посадили местных бабушек-плакальщиц. Начали! Бабушки не плачут. В чём дело? ¦"Гроб пустой". Я говорю ассистенту: „Ложись в гроб“. Ассистент ложится. Мотор! Начали! Бабушки молчат. В чём дело? „Он молодой“. Нашли деда, положили в гроб, бабуси не плачут: „Он чужой“. Привезли деда из их деревни, своего, любимого. Положили в гроб. Тут такой плач поднялся, после съёмки остановить не могли».

«…Нашёл я дедусю, чтобы сыграл народную мелодию для одного эпизода. Он принёс инструмент — дощечка и струна.

— Что играть, весёлое или грустное?

— Играй весёлое.

Дед пропиликал: тинь-тинь-тинь.

— А теперь грустное.

Дед опять: тинь-тинь-тинь.

— Какая же разница?

— Не понял? Тогда вот что. Я сначала буду играть весёлое, потом кивну и сыграю грустное.

Опять: тинь-тинь-тинь. Кивает. И снова: тинь-тинь-тинь.

— Понял?

— Нет.

— Тогда не снимай кино про Гуцульщину».

Но вопреки совету дедуси фильм был снят, мелодия там звучала, и её слышали в кинотеатрах многих стран.

По словам актрисы Ларисы Кадочниковой, на съёмках «Теней забытых предков» Параджанов устроил настоящий театр: «Когда мы снимали в селе Жабье на Буковине, крестьяне без конца ходили к нему в хату, носили в дар всё, что у них было. Он тут же на что-то менял или дарил. Добр и щедр был — на удивление. Некоторые сцены выезжали переснимать по 70 раз. Доходили в своей работе до исступления. И в то же время — до совершенства. Из пульверизатора красили деревья серебрянкой, чтобы создать соответствующую гамму красок и чувств. Параджанов мог быть и тираном, и соглашателем. Но в первую очередь он был Художником. С большой буквы».

Премьера «Теней забытых предков» прошла 4 сентября 1965 года в зале киевского кинотеатра «Украина». Картина произвела сенсацию, и впервые имя Параджанова появилось в прессе. Режиссёр был удостоен приза на Всесоюзном кинофестивале в Киеве «За талантливый художественный поиск и новаторство» (1966).

На Западе фильм Параджанова демонстрировался под названием «Огненные кони». В одном из его эпизодов между главами двух семейств вспыхивает ссора, и в ход идут гуцульские топоры. Тут-то в предсмертном видении отца главного героя

возникает знаменитый кадр: кроваво-красные силуэты вздыбленных, устремлённых вперёд коней. Французы почувствовали уникальность метафоры, вынеся её в заглавие фильма: «Огненные кони».

В прессе появляются восторженные отклики.

«Бывают такие фильмы, которые навсегда врезаются в память. Этот фильм не похож на другие, он исключителен: поэма, опера, документ, легенда. Это могли бы сделать Флаэрти, Довженко, Шекспир, Босх или Шагал. Потрясающая картина, поразительное зрелище жизни народа, все ещё связанного со старыми обычаями. Фильм выходит на экраны Парижа. Не пропустите его!» («Юманите»).

«Этот полный драматических ситуаций, красочных костюмов фильм о любви уносит нас далеко от Советской России в Россию классическую» («Фигаро»).

Фильм получил премии Британской академии, приз на «Фестивале фестивалей» в Риме, премию за лучшую режиссуру и приз ФИПРЕССИ в Мар-дель-Плата (Аргентина). Всего за два года проката за рубежом «Тени…» собрали двадцать восемь призов на международных фестивалях в двадцать одной стране. В адрес советского режиссёра пришли поздравительные телеграммы от Феллини, Антониони, Годара, Куросавы. Параджанов по праву вошёл в число ведущих кинематографистов мира.

«НИКТО НЕ ХОТЕЛ УМИРАТЬ»

Литовская студия, 1966 г. Автор сценария и режиссёр В. Жалакявичюс. Оператор И. Грицюс. Художники В. Калинаускас, А. Ничюс. Композитор А. Апанавичюс. В ролях: К. Виткус, Р. Адомайтис, Ю. Будрайтис, А. Масюлис, Б. Оя, Д. Банионис, В. Артмане, Е. Шулгайте, Л. Норейка, Б. Бабкаускас, А. Шурна, В. Томкус и др.

Фильм Витаутаса Жалакявичюса «Никто не хотел умирать» открыл новый этап в жизни литовского кинематографа, многих его мастеров и стал значительным художественным событием для всего советского киноискусства.

Как справедливо заметил кинокритик А. Трошин, в этом фильме «соединились экспрессия литовской графики, лаконичность и монументальность ваяний Гедиминаса Йокубониса, интеллектуальная напряжённость поэм Юстинаса Марцинкявичюса, этнографизм литовских мастеров художественной фотографии и кинодокументалистики».

Фильм рассказывает о жестокой классовой борьбе в литовской деревне в первые послевоенные месяцы.

Лесными бандитами убит старый Локис — председатель сельсовета. Четверо его сыновей решают отомстить за отца и восстановить в деревне временно отступивший закон. Они все Локисы («Локис» по-литовски «медведь»), все едины в порыве борьбы за справедливость. Но у каждого своё понимание этой справедливости, свой характер.

Учитель Миколас (А. Масюлис), гуманист и интеллигент, незаметен, всегда спокоен и рассудителен. Его противоположность Донатас (Р. Адомайтис), самый младший, — эмоциональный, шальной, резкий, всегда готовый к драке. Бронюс (Б. Оя) — коммунист, человек цельный и духовно зрелый. Олицетворяет в фильме справедливость, убеждённость в собственной вере.

Каждый из этих характеров прочно сформирован, устойчив, целен. И лишь юному Ионасу (Ю. Будрайтис) полной мерой отпущена душевная смятенность.

После смерти отца Локисы приходят к Вайткусу (Д. Банионис), вчерашнему бандиту, попавшему под очередную амнистию. Братья считают, что он должен знать, кто убил их отца…

Жестокость Локисов не была самоцелью, а реплика учителя Миколаса: «Все понимаю, а на сердце тошно» трагически звенит

над деревней, ставшей полем кровавого боя…

В финале картины ползёт по лесной дороге разбитый «студебеккер», его тащат крестьянские лошади, застыли в кузове оставшиеся в живых смертельно усталые Локисы. Они победили, но победа досталась им дорогой ценой.

Фильм «Никто не хотел умирать» Витаутас Жалакявичюс ставил по собственному сценарию. Режиссёр рассказывал: «Сценарий был уже готов. Мы приехали на натурные съёмки. Разговорившись с председателем исполкома небольшого городка, я узнал, что его отец был кузнецом, поддерживал Советскую власть. Националисты замучили его. Тогда собравшиеся на похороны сыновья взялись за оружие, чтобы отомстить. Невероятно было слушать рассказ, повторявший, подтверждавший выдуманную тобой историю о четырех братьях Локисах».

Жалакявичюс, работавший с Бронюсом Бабкаускасом почти во всех своих картинах, знал, что делал, когда поручал ему роль старого крестьянина Марцинкуса. Возможно, что и сама роль писалась в расчёте на творческую индивидуальность Бабкаускаса. «…Я стремился, — говорил Жалакявичюс, — раскрыть национальный характер нашего крестьянина с его медлительностью и в то же время способного на взрыв страстей». Марцинкус, представляющий сплав драматического и комедийного, — характер поистине народный.

За плечами Лаймонаса Норейки была уже определённая творческая биография. В кино он пришёл из театра. На экране впервые появился в 1947 году в картине ¦«Марите». Но своей следующей роли в кино Норейке пришлось ждать почти двадцать лет. Подбирая исполнителей для фильма «Никто не хотел умирать», Жалакявичюс пригласил Норейку на роль Домового, предварительно посмотрев несколько спектаклей с участием артиста и Государственном академическом театре драмы Литовской ССР.

В «Хронике одного дня» Регимантас Адомайтис снялся в эпизоде. На этот раз ему доверили одну из главных ролей. Как и все участники фильма «Никто не хотел умирать», Адомайтис хорошо знал жизнь, воссоздаваемую в нём. «Это, пожалуй, единственная моя роль, где мне всё было ясно с самого начала, — говорил Регимантас. — Впрочем, всем всё было ясно, режиссёру в особенности. Мы все через эти годы прошли в той или иной степени. Работу над фильмом я запомнил навсегда — редко бывает, чтобы все друг друга понимали с полуслова. Больше уже такого не было — даже с Жалакявичюсом».

И лишь Юозас Будрайтис появился в этой команде как

«человек со стороны». Предложение сниматься было для него неожиданностью, и ещё большей неожиданностью был собственный успех в непривычной «роли» актёра.

Уже став народным артистом республики, Будрайтис заметил как-то: «Странно, но Ионас — одна из тех немногих моих ролей, пересматривая которые вновь я не испытываю сожаления и неловкости… Он был очень во многом похож на меня. Наверное, поэтому тогда и получилось…»

Снимал картину один из лучших литовских операторов Ионас Грицюс. В 1954 году он окончил ВГИК. Грицюс стал первым литовским оператором художественного кино, проработав три года практикантом у замечательного советского оператора Андрея Николаевича Москвина в Ленинграде.

Жалакявичюс снимал фильм поблизости от польской границы, где после войны хозяйничали «лесные братья». Среда, окружение способствовали более точному пониманию сценария. Добрые взаимоотношения в группе помогали работать без оглядки, свободно. Жалакявичюс жил в девятнадцати километрах от общежития, где поселилась группа. Работали на натуре в природном резервате — заповеднике.

Банионис много лет спустя говорил: «В фильме с политической точки зрения ситуация до конца не определена. Когда сняли эту ленту в 1966 году, в ЦК Литвы нашлись люди, которые решили, что это — антисоветский фильм. Мол, никакого сопротивления советской власти не было и быть не могло, а в фильме получается, что сопротивление было. И на самом деле оно было. Хотя у Жалакявичюса в картине сопротивление показано, но те, кто против советской власти, названы там бандитами. Между тем, они воевали за независимость родины. Всё-таки 1966-й год — это не 1954-й, отсюда полуправда этого фильма. Раньше бы его просто не выпустили, а нас посадили».

На роль Оны, возлюбленной героя Баниониса, была приглашена латвийская актриса Вия Артмане. Пожалуй, на её долю выпало больше всего испытаний.

11 мая 1965 года Вия родила дочь Кристиану. И почти тут же Литовская киностудия предложила актрисе роль Оны. Артмане поначалу отказывалась, но на студии проявили настойчивость: «Нельзя ждать дольше. Съёмки идут к концу».

Вия Артмане опешила: «Как идут к концу? Разве у вас не на все роли есть актёры?..» — «Есть. Была одна актриса. Режиссёру не понравилась. Он переснял другую. И эта не понравилась. Потом ему предлагали несколько русских прекрасных актрис. Все ему не нравятся. Ему нужны вы. Именно Вия Артмане».

В конце июля актриса вместе с дочкой вылетела в Вильнюс

для съёмок в фильме.

Самой интригующе интересной для всех была любовная сцена на сеновале с участием Баниониса и Артмане. Здесь надо было показать настоящую любовь, такую страсть, что сильнее внешних обстоятельств и самой смерти. Как добиться достоверности? Жалакявичюс хотел по-театральному отрепетировать сцену, затем сделать паузу, дать актёрам передохнуть, и только потом снимать.

И вот Банионис выходит на площадку. Он предельно собран, в нём таится огромная внутренняя сила. Донатас крайне взволнован. Его настрой передаётся Артмане. Репетировать нельзя. Надо довериться импровизации. Если это состояние упустить, потом будет поздно, может сработать голая техника.

Жалакявичюс понял состояние актёров. Он быстро выгнал всех из сарая. Остались только Банионис и Артмане, оператор Грицюс с ассистентом и осветитель.

Самую трудную сцену отсняли очень быстро, буквально за несколько часов. Как потом говорили, за это время группа выполнила трехдневную норму работы на съёмочной площадке…

«В картине много событий, персонажей. Но любовь — сильнее смерти. А партнёрство с Банионисом не забывается, — писала Вия Артмане в своей книге. — Такой работой редко одаряет нас жизнь».

Фильм «Никто не хотел умирать» принёс всесоюзную известность литовскому кино — в 1967 году он был удостоен Государственной премии СССР.

Поистине всенародный успех, с каким прошёл по экранам новый фильм Жалакявичюса, на долю литовского кино выпадал впервые. Начиная с 1959 года журнал «Советский экран» регулярно проводил зрительский конкурс на лучший фильм года. Так вот, первой картиной, победившей в конкурсе и выпущенной не на центральных киностудиях, а в республике, оказалась именно «Никто не хотел умирать».

Так или иначе каждый из участников съёмочной группы «Никто не хотел умирать» называл эту картину одной из самых любимых и важных в своей жизни. Фильм вывел на всесоюзный экран целую плеяду прекрасных актёров, каждый из которых внёс серьёзный и значительный вклад в работу студий Москвы и Ленинграда, в кинематограф других союзных республик. Это Донатас Банионис и Бронюс Бабкаускас, Витаутас Томкус и Лаймонас Норейка, Альгимантас Масюлис и Регимантас Адомайтис, Бруно Оя и Юозас Будрайтис…

«БЕРЕГИСЬ АВТОМОБИЛЯ»

«Мосфильм», 1966 г. Сценарий Э. Брагинского и Э. Рязанова. Режиссёр Э. Рязанов. Операторы А. Мукасей и В. Нахабцев. Художники Б. Немечек и Л. Семёнов. Композитор А. Петров. В ролях: И. Смоктуновский, О. Ефремов, Л. Доброжанская, О. Аросева, А. Миронов, А. Папанов, Т. Гаврилова, Г. Жжёнов, Е. Евстигнеев, С. Кулагин, В. Радунская, Г. Ронинсон, Б. Рунге, Я. Ленц, В. Невинный, Д. Банионис, Г. Волчек, Л. Соколова, А. Максимова.

Как рождаются сюжеты? Однозначно ответить на этот вопрос сложно… Историю о том, как некий правдолюб угонял частные машины у людей, живущих на нечестные доходы, продавал их, а вырученные деньги переводил в детские дома, Рязанов слышал в разных городах — в Москве, Ленинграде, Одессе…

Сценарий под названием «Угнали машину» (позже оно сменится на «Берегись автомобиля») Рязанов сочинил вместе с драматургом Эмилем Брагинским. В то время комедии Брагинского не без успеха шли в театре. Однако в кино дела у него складывались не блестяще. Брагинский нуждался в «своём» режиссёре. Главный редактор второго творческого объединения «Мосфильма» Юрий Шевкуненко свёл его с Эльдаром Рязановым.

«Больше всего хлопот нам доставил главный персонаж, — пишет Эльдар Рязанов в книге „Неподведенные итоги“. — По своей социальной сущности он, конечно, Робин Гуд. Но лепить образ очередного благородного разбойника не хотелось. Героя пришлось изобретать. Правда, не совсем заново. Мы опирались на известные традиции литературы и кино. Дон Кихот, чаплиновский Чарли, князь Мышкин — вот три составных источника нашего героя. Нам хотелось сделать добрую, грустную комедию о хорошем человеке, который кажется ненормальным, но на самом деле он нормальнее многих других. Ведь он обращает внимание на то, мимо чего мы часто проходим равнодушно. Этот человек — большой, чистосердечный ребёнок. Его глаза широко открыты на мир, его реакции непосредственны, слова простодушны, сдерживающие центры не мешают его искренним порывам. Мы дали ему фамилию Деточкин».

Поначалу думалось, что Деточкин женат, даже имеет детей. Но потом авторы сценария обрекли своего героя на одиночество. Правда, у него есть мать-пенсионерка и женщина, которую он любит, — она водит троллейбус.

Готовый сценарий редакторам Кинокомитета не понравился. Он недоумевали: зачем Деточкин ворует автомобили? Не проще

ли явиться в ОБХСС и сообщить, что такой-то человек — жулик и его машина приобретена на нетрудовые доходы?

И всё же фильм под названием «Угнали машину» был запущен в подготовительный период. Велись кинопробы. Юрий Никулин был утверждён на главную роль и даже начал учиться вождению автомобиля. На роль следователя Подберезовикова был утверждён Юрий Яковлев.

Однако незадолго до начала съёмочного периода выяснилось, что Московский цирк, а с ним и Никулин, отправляется в многомесячные гастроли. Отъезд артиста послужил формальной причиной для консервации картины. (Юрий Владимирович говорил, что сам отказался от роли, посчитав мотивировку поступков Деточкина неубедительной.)

Костяк съёмочной группы был создан, поэтому Рязанов приступил к постановке фильма «Дайте жалобную книгу!». И тогда же сценарий «Угнали машину» вместе с Брагинским он переделал в повесть.

В 1964 году журнал «Молодая гвардия» напечатал «Берегись автомобиля». Теперь можно было предложить студии не оригинальный сценарий, а экранизацию, что в кино всегда любили больше.

Фильм «Берегись автомобиля» — важный этап в творческой биографии как Рязанова, так и Брагинского. Впрочем, сам Эльдар Александрович не считает свою картину новаторской. «В нём как в капле воды отразились те веяния, которые тогда носились в воздухе искусства, — смешение жанров обогащает произведение, создаёт дополнительную объёмность, делает его стереоскопичнее. Приметы этих новых взглядов появлялись во многих фильмах, а наша картина стала просто-напросто одной из первых комедий, в которой всё это обнаружилось, может быть, более наглядно и очевидно».

Под «смешением жанров» Рязанов имеет в виду то обстоятельство, что в «Берегись автомобиля» соседствуют трюковая комедия с лирической, пародия с сатирой, мелодрама с детективом. Сюжетно повесть, а затем и фильм строились как комический детектив. Деточкин — преступник, но зрители ему симпатизируют.

Рязанов пробовал на роль Деточкина Олега Ефремова. Но, по остроумному замечанию художника фильма Немечека, Ефремов в этой роли выглядел как волк в овечьей шкуре. Остановились на Иннокентии Смоктуновском, сыгравшем в экранизации шекспировской трагедии «Гамлет».

Прочитав сценарий «Берегись автомобиля», артист заколебался:

«Браться за роль Деточкина было соблазнительно, но и непривычно до тревоги. Трагикомическая роль была для меня нова. После князя Мышкина, Куликова в „9 днях одного года“ и „Гамлета“ хотелось шагнуть в новую область, но вдруг не будешь смешон? Вдруг провал?..

А кроме того, сама фигура Деточкина в сценарном прочтении не только не находила во мне активного сочувствия, но показалась неправдоподобным вымыслом.

Где же это он брал такую уймищу свободного времени, счастливец? Он ведь не только работал в страховой конторе, но ещё выслеживал жуликов, крал автомобили, ездил их продавать и так далее… Короче говоря, сомнения одолевали меня».

Рязанов сам поехал в Ленинград для проведения кинопроб с участием Смоктуновского. Артист выглядел замученным и утомлённым. Тем не менее Рязанов убедился, что Смоктуновский создан для образа Деточкина: он странен и естественен в одно и то же время.

Вскоре после отъезда группы Иннокентий Михайлович заболел. Врачи поставили диагноз: «гипотония». Ощущение же вполне определённое — тяжёлая голова, вялость и боль в висках от малейшего движения. Артист уехал за сто километров от Ленинграда, на дачу, чтобы прийти в себя, отдохнуть, подлечиться. Смоктуновский отправил телеграмму Рязанову с вежливым отказом от съёмок.

В группе Рязанова началась паника. Все единодушно хотели, чтобы роль Деточкина играл Смоктуновский. Но актёр болен, а съёмки откладывать нельзя. Что делать?

Бросились искать другого исполнителя. Пробовали Леонида Куравлёва. Он был достоверен, правдив, симпатичен, но в нём всё же не хватало странности. Пробовали ещё нескольких артистов, но все они по тем или иным причинам не подходили.

Героя по-прежнему не было. И тут, отчаявшись, Рязанов прямо со студии отправляется в Ленинград за Смоктуновским. Когда промокший режиссёр появился на пороге дачи, Иннокентий Михайлович понял, что он будет сниматься в «Берегись автомобиля»… До сих пор в архиве фильма лежит расписка, в которой сказано: «Я, Иннокентий Смоктуновский, обязуюсь не позже 20 августа приехать в Москву и приступить к съёмкам в роли Деточкина в фильме „Берегись автомобиля“».

Киноначальство не сразу утвердило Смоктуновского на роль Деточкина. Как же так, он только что сыграл Ленина, а теперь будет играть жулика?! Рязанов, растерявшись, сказал: «Но он будет играть в другом гриме». А потом добавил: «У нас „жулик“ благородный, он персонаж глубоко положительный!»

Рязанов тщательно подбирал актёрский ансамбль. Он говорил, что никогда не начнёт съёмку, пока не найдёт нужных ему актёров.

Ефремов был утверждён на роль следователя Максима Подберезовикова. На эту роль пробовались также Юрий Яковлев и Игорь Косухин из Театра Ермоловой.

Кстати, Подберёзовиков имеет в картине своего двойника, своё философское и нравственное продолжение. Когда Деточкин на ворованной «Волге» уезжает её продавать, появляется автоинспектор — Георгий Жжёнов.

Мамой Деточкина в фильме хотели стать актрисы Зелёная и Мансурова, но наиболее убедительная проба получилась у Любови Добржанской. Авторы больше спорили из-за реплики её героини в зале суда (по сценарию она должна была кричать: «Судью на мыло!»). Брагинский был против криков, а Эльдар Александрович — «за». Тянули жребий. Выиграл Рязанов.

Очень органично вписался в картину Андрей Миронов. «Я предложил ему роль Димы Семицветова — человека, променявшего высшее образование, диплом, специальность на судьбу ловкача-продавца, деляги, спекулянта, — вспоминает Эльдар Рязанов. — Роль, честно говоря, была выписана нами с Брагинским весьма однокрасочно, и требовался актёр, который не просто сыграет то, что сочинили авторы, но ещё и станет „донором“, то есть обогатит роль своей индивидуальностью, выдумкой, мастерством».

Операторы фильма Анатолий Мукасей и Владимир Нахабцев вместе с художником Борисом Немечеком старались создать подлинную среду, в которой протекало действие. В фильме минимальное количество павильонных объектов. Снимали в основном на натуре, даже тогда, когда, казалось бы, проще этого не делать. Например, комиссионный магазин. Проще было построить его в павильоне, чем размещать всю аппаратуру и снимать в настоящем магазине, как это сделал Рязанов.

Опасаясь холодов в Москве, группа отправилась в Одессу. И надо же такому случиться — там ударили заморозки. Снимали летние проходы по улице. Пар валил изо рта. Рязанов выкрикивал во время съёмки: «Не дыши, не дыши!»

Эпизод погони поставлен от первого до последнего кадра. Но игра Смоктуновского и Жжёнова очень убедительна. Они не позволяют себе никаких комических эффектов. Абсолютное и полное следование жизненным интонациям. (Недаром после выхода картины многие спрашивали режиссёра о Жжёнове: это что, настоящий милиционер?)

Специально для съёмок Смоктуновский по настоянию

режиссёра сдал на водительские права. И с тех пор всем другим маркам предпочитал «Волгу», считая её самой надёжной.

Трюки за него выполнял Александр Микулин. В распоряжении каскадёра была серийная машина. Микулин на полной скорости проскакивал под мчащимся грузовиком-трубовозом, с ходу разворачивался на 180 градусов, въезжал на трейлер, прятал машину на откосе дорога. И все это он проделывал легко.

Машину Юрия Деточкина потом перекрашивали не раз. Из фильма «Берегись автомобиля» «Волга» перекочевала в «Три тополя на Плющихе», но уже как такси. И это же такси заказывали на Дубровку в «Бриллиантовой руке».

Ольга Аросева получила профессиональный диплом водителя троллейбуса. «Первую съёмку Рязанов назначил на московской улице Разина, — рассказывала актриса. — Я должна была ехать в потоке машин, Деточкин — радостно на мой троллейбус кидаться, а я — тормозить метрах в трех от него. Посадили пассажиров — массовку, велели ехать. Я поехала. Вижу: высокий улыбающийся человек бежит наперерез движению и прямо мне на ветровое стекло кидается. Такой эмоциональный, с воздетыми от восторга руками, кричит: „Люба!“ А я Бога молю, чтобы мне его не задавить. Затормозила. Не задавила…»

На съёмках финальной сцены оператор снимал крупный план Любы, сидящей за рулём троллейбуса, затем переводил камеру на Деточкина. В этот момент Ольга Аросева уползала из водительского кресла, а на её место в кадре усаживался Эльдар Рязанов. Знаменитую фразу «Здравствуй, Люба, я вернулся!» Смоктуновский произносил, обращаясь к режиссёру. Эта сцена у актёра долго не получалась. Пока он неожиданно не заявил Рязанову: «Эльдар, мы никогда не закончим, если я буду всё время на твою физиономию смотреть!»

Фильм «Берегись автомобиля» вышел на экран в 1966 году. Его посмотрело 29 миллионов зрителей. По опросу читателей журнала «Советский экран» Иннокентий Смоктуновский был признан лучшим актёром года.

«АНДРЕЙ РУБЛЁВ»

«Мосфильм», 1966 г. Сценарий А. Кончаловского и А. Тарковского. Режиссёр А. Тарковский. Оператор В. Юсов. Художник Е. Черняев при участии И. Новодережкина и С. Воронкова. Композитор В. Овчинников. В ролях: А. Солоницын, И. Лапиков, Н. Гринько, Н. Сергеев, И. Рауш, Н. Бурляев, Ю. Назаров, Ю. Никулин, Р. Быков, Н. Граббе, М. Кононов и др.

Сама идея постановки фильма о великом русском иконописце изначально принадлежала Василию Ливанову, замечательному актёру и режиссёру. Он мечтал сыграть роль Рублёва и, встретившись с Андреем Михалковым-Кончаловским, рассказал о своём замысле.

Ливанов уехал сниматься, а два Андрея — Кончаловский и Тарковский — поехали на юг, начали обсуждать тему, стала появляться история. Андрей Рублёв проходит дорогами Руси начала XV века, томящейся под татарским игом, раздираемой княжескими распрями. Кончаловский вспоминал в своей книге: «Сценарий мы писали долго, упоённо, с полгода ушло только на изучение материала. Читали книги по истории, по быту, по ремёслам Древней Руси, старались понять, какая тогда была жизнь, — все открывать приходилось с нуля».

Фигура Рублёва привлекала молодых авторов ещё и тем, что о нём мало что известно достоверно. А это значит, что при создании образа они были совершенно свободны в конструировании характера чернеца, не будучи связанными ни биографией Рублёва, ни сложившимися о нём представлениями.

После «Иванова детства» Тарковский отказывался от всего — даже от очень выгодных и престижных предложений, к примеру от совместной постановки с США. Он хотел снимать только «Андрея Рублёва», сценарий которого был опубликован в журнале «Искусство кино» в 1964 году.

9 сентября 1964 года фильм был запущен в подготовительный период.

«Каков же он, Андрей Рублёв, чем он дорог вам и должен стать дорог нам, зрителям?» — спросили журналисты Тарковского. Режиссёр отвечал: «В фильме мы приводим Андрея Рублёва к очищению через страдание, обретению счастья в страстях, ранее отвергаемых. И это сгорание человека во имя овладевшей им идеи, овладевшей до страсти, — и есть то главное, что я хочу выразить в своём фильме».

Роль Андрея Рублёва досталась актёру из Свердловска

Анатолию Солоницыну. Была первая, вторая, третья кинопробы — через длительные паузы, через мучительные ожидания. Солоницын играл слишком театрально, но Тарковский увидел, что эту театральность можно убрать во время съёмок. Важнее всего для него оказалось соответствие душевного склада актёра и персонажа. Тарковский взял все фотопробы на роль Андрея Рублёва и поехал к специалистам по древнерусскому искусству. Они выбрали Солоницына.

Николаю Бурляеву режиссёр предложил роль Фомы, ученика Андрея Рублёва. Однако юный артист попросил роль колокольного мастера Бориски, которая была рассчитана на разнообразно одарённого молодого поэта Сергея Чудакова. А в сценарии не был прописан возраст, лишь ремарка: «сын колокольных дел мастера». На уговоры Бурляева омолодить героя Тарковский отвечал категорическим отказом. Тогда Николай склонил на свою сторону оператора Вадима Юсова и консультанта-искусствоведа Савелия Ямщикова. И режиссёр сдался, устроил кинопробу, «только бы отвязаться…» В процессе этой пробы Тарковский все более увлекался идеей омоложения Бориски и в конце концов утвердил Бурляева на эту роль.

Фильм снимали во Владимире, Суздале, на Нерли, в Пскове, Изборске, Печорах, среди памятников архитектуры, которые имеют прямое отношение к XIV—XV векам. Несколько эпизодов Тарковский снимал во дворе Андроникова монастыря в Москве, монастыря, в келье которого жил последние годы Андрей Рублёв и где сейчас расположен Музей древнерусского искусства его имени.

Начали съёмки, как это часто бывает в кино, с последней новеллы «Колокол». Рублёв держит обет молчания и только в финале начинает говорить. Тарковский любил все подлинное, поэтому в течение трех подготовительных месяцев запретил Солоницыну разговаривать, актёр объяснялся только жестами…

Сценарий был очень большой, он не вмещался в запланированный метраж, но Тарковский не хотел заниматься сокращениями — он хотел снимать все подряд и выбирать потом уже из отснятого. К сожалению, ни времени, ни плёнки на это не было. Тарковский позвонил своему другу Кончаловскому: «Не знаю, что делать. Все разрастается. Давай что-то сокращать». И Андрон приехал во Владимир.

Работали безжалостно.

Фильм стал разваливаться на новеллы. В окончательном варианте их восемь, не считая пролога и эпилога. Новеллы разделены титрами и датированы. Первая — «Скоморох» — обозначена 1400 годом, последняя — «Колокол» — 1423 годом.

Другие новеллы: «Феофан Грек. 1405 год», «Страсти по Андрею. 1406 год», «Праздник. 1408 год», «Страшный суд. 1408 год». «Набег. 1408 год», «Молчание» (не датирована).

Трудностей на съёмках «Андрея Рублёва» хватало. Как всегда в кино, из-за плохой организации летние эпизоды снимались в предзимнюю стужу. Пруд, в который должен был падать актёр Владимир Любомудров, изображавший татарина, был уже затянут толстым слоем льда. Лёд разбивали, Любомудров выпивал «для профилактики» водки и впадал в ледяную воду.

«Андрей Рублёв» снят преимущественно на натуре. Оператору Вадиму Юсову удалось создать чарующий образ русской природы. Колдовская ночь Ивана Купалы, когда меж деревьев и кустов всюду мелькают факелы, слышится приглушённое пение и смех, сходятся для ритуального соития обнажённые девки и парни, снималась в сельце под Владимиром.

Нашествие татар снимали в Пскове. Под Изборском построили вход в храм, который горел; там же была построена стена: огромный макет, а дальше — все настоящее. Известный эпизод, где гуси летят, снимался у стены Печорского монастыря. «Мы снимаем кадры набега татар, — рассказывал Вадим Юсов. — Заказан рапид: движения на экране будут замедленны, передавая ошеломлённый взгляд князя-предателя, который привёл врагов на родную землю… Вдруг вижу, Андрей несёт откуда-то гусей и собирается бросать их перед камерой. Зачем, почему, как появились эти гуси? Не по правилам: ничего мы такого не оговаривали, не планировали. И все во мне протестует: я ведь знаю, что эта домашняя птица не полетит, будет только суетливо хлопать крыльями, создаст в кадре суету и сумятицу. Но не в наших правилах спорить на площадке. Снимаю, а Андрей бросает этих гусей… На экране они поразили неловкостью и беспомощностью, подчёркнутыми рапидной съёмкой, — трогательный, щемящий образ».

Подвиг ключаря Патрикея — факт истории: он спрятал церковные ценности, умер под страшными пытками, но так и не выдал сокровищ.

Роль ключаря была трагедийной, трудной и необычной для Юрия Никулина.

Эпизод начинался с того, что Патрикей стоит привязанный к скамейке. Пытают его уже давно — все тело ключаря покрыто ранами и¦ ожогами. Ожоги и язвы требовалось воспроизвести как можно натуральнее. Гримировали Никулина более двух часов. Вид получился ужасный.

«Когда снимали сцену пытки, актёр, играющий татарина, подносил к моему лицу горящий факел, — рассказывал Юрий

Владимирович в своей книге „Почти серьёзно…“. — Понятно, факел до лица не доносился, но на экране создавалось полное впечатление, что мне обжигают лицо.

Снимали мой план по пояс. Начали первый дубль. Горит факел, артист, играющий татарина, произносит свой текст, а я кричу страшным голосом все громче и громче. Кричу уже что есть силы. Просто ору.

Все наблюдают за мной, и никто не видит, что с факела на мои босые ноги капает горячая солярка. Я привязан накрепко, ни отодвинуться, ни убрать ногу не могу, вращаю глазами и кричу что есть силы. (Когда боль стала невыносимой, я стал выкрикивать в адрес татарина слова, которых нет в сценарии.) Наконец съёмку прекратили. Подходит ко мне Андрей Тарковский и говорит: «Вы молодец! Вы так натурально кричали, а в глазах была такая настоящая боль. Просто молодец!»

Я объяснил Тарковскому, почему так натурально кричал. Показал ему на свои ноги, а они все в пузырях от ожогов».

Во время съёмок нашествия неожиданно выпал снег, и группа была вынуждена прервать экспедицию и вернуться в Москву, строить павильоны. На всякий случай засняли монастырь в снегу. Тарковский вставил его в фильм. Потом кто-то из киноведов напишет: снег в храме — образ разорения и беды…

Последняя новелла, датированная 1423 годом, почти символически называется «Колокол».

После татарского нашествия Андрей Рублёв дал обет молчания. Он замкнулся в себе, зарыл свой талант в землю. И вот, пятнадцать лет спустя, Бориска силой своей убеждённости, своей верой, одержимостью, с какой он вкладывает всего себя в отливку колокола, пробуждает Андрея от молчания. Немолодой уже чернец наклонялся к Бориске и произносит первые за «молчание» слова: «Вот пойдём мы с тобой вместе. Ты колокола лить, я иконы писать… Какой праздник для людей…»

Николая Бурляев на съёмках не жалел себя. Показателен эпизод, в котором Бориска ищет глину. «Снимали в конце октября, — вспоминает Бурляев. — Вся группа, кроме меня, была одета в овчинные тулупы. Я должен был пройти по краю обрыва под проливным дождём, который имитировали пять пожарных брандспойтов, и съехать на спине вниз с горы. После первого же дубля в глазах потемнело от боли и холода. Но Андрей просит: „Коленька, давай ещё разок“. И так повторялось шесть раз. После по приказу Андрея для меня была истоплена изба. Анатолий Солоницын сосчитал ушибы и синяки на моём теле — их оказалось двадцать восемь. Но потом пришёл в избу Андрей и чуть ли не ноги мне омыл. Он был таким нежным и добрым, что

если бы тогда сказал: „Коленька, нужен ещё один дубль“, я тут же пошёл бы на край обрыва.

На съёмках Андрей повесил мне на грудь оловянный крестик, ведь мой герой Бориска — человек православный. Это было моим первым крестоналожением на грудь. До этого я не носил креста, хотя и был от рождения крещёным. А после этого, естественно, начал идти по той дороге к Храму, по которой иду и теперь».

Произведения Рублёва и творческий процесс их созидания не показываются в новеллах. Снятые в цвете, они образуют самостоятельный цветной эпизод, заключающий фильм.

Съёмки картины продолжались больше года — по ноябрь 1965-го. 26 августа 1966 года Тарковский предъявил к сдаче фильм «Страсти по Андрею», демонстрация которого длилась 3 часа 15 минут.

В декабре состоялась премьера картины в Белом зале Союза кинематографистов. «Рублёв» произвёл ошеломляющее впечатление. Такой широкой панорамы древнерусской жизни на наших экранах никогда не было. Историческая концепция авторов тут же вызвала споры. Жестокие картины разорения Владимира во время татарского набега, горящая корова, истекающая кровью, замертво сваливающаяся со ступеней лестницы лошадь — всё это казалось недопустимой, неприемлемой для искусства мерой правды. В «Вечерней Москве» даже появился фельетон на эту тему.

Тарковский говорил: «"Рублёв" в другом виде просто не мог быть создан. Он жесток потому, что рассказывает о жестоком времени. Но я бы сказал, что жестокость в нём всё же непропорциональна той страшной реальности, в которой вынуждены были жить современники Рублёва и, конечно, сам художник. В фильме она сильно отлакирована, преуменьшена. Откройте любую историческую монографию, посвящённую периоду татаро-монгольского ига, и вы убедитесь, что зачастую там ведётся речь о жестокости просто уникальной, которую не то что изобразить — вообразить трудно».

Тем более что корову не жгли: она была покрыта асбестом, а лошадь, которая действительно погибала в кадре, взяли с бойни.

Потом пошли слухи, что Тарковский спалил Владимирский собор. На самом деле пиротехники, которые сидели наверху, жгли чёрный дым; а у него очень высокая температура, до 1000 градусов. А там между крышей и опалубкой очень маленькое расстояние, и деревянная опалубка загорелась. Естественно, пожарники испугались, пустили струю и все облили. Но это был, конечно, случай, а не поджог.

Судьбу «Андрея Рублёва» решило высокое партийное

начальство, которому картина не понравилась. В одном из партийных документов отмечалось: «Идейная концепция ошибочная, порочная, носит антинародный характер. Народ не страдал, не терпел и не молчал, как в фильме, а восстания следовали за восстаниями… Фильм унижает достоинство русского человека, превращает его в дикаря, чуть ли не в животное. Разрисованный зад скомороха выглядит как символ того уровня, на котором народу была доступна культура… Фильм работает против нас, против народа, истории и партийной политики в области искусства».

Картину закрыли. 7 февраля 1967 года Тарковский пишет письмо А.В. Романову о том, что не соглашается выполнять очередные поправки, и о той многолетней травле, которая началась ещё во время выхода «Иванова детства». Он пишет о «чувстве затравленности и безысходности, причиной которого явился нелепый список поправок, призванный разрушить всё, что мы сделали за два года».

31 мая 1967 года собирается художественный совет «Мосфильма». Тарковский не приходит на обсуждение, ходят слухи, что он заболел.

Не дойдя до отечественного экрана, фильм, однако, был отправлен за границу. «Совэкспортфильм» продал «Рублёва» вместе с ещё шестью картинами французскому бизнесмену Алексу Московичу, который привёз фильм на кинорынок в Канн. Госкино пыталось картину отозвать, но француз отрезал: «Ничего не буду отдавать, я уже заплатил за копии». На Каннском фестивале «Андрей Рублёв» участвовал во внеконкурсном показе, поэтому получил только премию критики ФИПРЕССИ. Успех был сногсшибательный. Во французской прессе появились восторженные отзывы.

«Андрей Тарковский делает честь советской кинематографии. Если Тарковский сумел снять такой фильм, значит, Довженко и Эйзенштейн нашли себе достойного преемника» («Монд», ноябрь, 1969).

О выдающихся достоинствах «Андрея Рублёва» восторженно говорил министр культуры Франции знаменитый писатель Андре Мальро, наивысшую оценку ему дали ведущие мастера французского экрана.

Только в 1971 году фильм (теперь время его демонстрации занимало 2 часа 49 минут) был наконец разрешён для выхода на экраны в СССР. Чудом сохранился и первый вариант картины — «Страсти по Андрею», — одна позитивная копия объявилась в Госфильмофонде. Однако некоторые киноведы считают, что сокращение пошло «Рублёву» только на пользу: в ходе переделки

был доведён до полного выражения художественный строй картины.

«ВОЙНА И МИР»

«Мосфильм», 1965—1968 г. Фильм в четырех сериях: «Андрей Болконский», «Наташа Ростова», «1812 год». «Пьер Безухов». Сценарий С. Бондарчука и В. Соловьёва. Режиссёр С. Бондарчук. Оператор А. Петрицкий. Художники М. Богданов и Г. Мясников. Композитор В. Овчинников. В ролях: Л. Савельева, С. Бондарчук, В. Тихонов, В. Станицын, К. Головко, О. Табаков, А. Кторов, Б. Смирнов, А. Шуранова, А. Вертинская, И. Скобцева, В. Лановой, О. Ефремов, Э. Марцевич, Б. Захава, Н. Трофимов, А. Степанова и др.

Обращение кинематографистов к великой эпопее «Война и мир», избранные Сергеем Фёдоровичем Бондарчуком и его соавторами принципы её экранизации свидетельствовали о большой творческой смелости. Перенести на экран тысячу четыреста страниц романа, насыщенного грандиозными событиями, показывающего судьбы сотен персонажей, — дело грандиозного труда. Такой сложной, масштабной постановки отечественное кино ещё не знало.

«Главная тема романа — патриотическая, — говорил Бондарчук. — Он раскрывает моральную и нравственную победу русского народа над наполеоновскими полчищами. Главное в „Войне и мире“ — человеческие типы, носители русского национального характера, „скрытая теплота“ их патриотизма. Все они, начиная от безвестного капитана Тушина, от незаметных героев, чьими общими силами и жизнями свершаются величайшие сдвиги истории, кончая главными фигурами повествования — Андреем Болконским, Пьером, Наташей, — все они близки к складу русского национального характера. Острое, осязаемое, почти материальное чувство любви к своей стране я хотел бы передать каждым кадром киноэпопеи».

Сценарий «Война и мир» у Бондарчука и его соавтора Василия Ивановича Соловьёва сложился быстро. Конечно, не обошлось без потерь. Так, пришлось отказаться от сюжетной линии Николая Ростова. Значительно были сокращены эпизоды с княжной Марьей. Лишь обозначена, проведена пунктиром линия поведения Анатоля Курагина. Осталось за кадром хождение в масоны Пьера Безухова. Не вошли в фильм и историко-философские рассуждения Толстого.

Сценарий уточнялся на предварительных репетициях, хотя актёрский состав ещё не был подобран и утверждён. Отбирались сцены, приглашались актёры, читались тексты Толстого, разыгрывались эпизоды. Многое отпадало, к нему не

возвращались. Расставались и с актёрами, приглашали новых.

Но и это было не все. Бондарчук начинает писать эскизы важнейших эпизодов будущей ленты, прорабатывая в красках будущие сцены.

Сергей Фёдорович задумал экранизацию, в которой цвет и стереофонический звук, широкий формат и мобильность камеры направлены на исторически правдивый показ российской жизни в начале XIX века.

На вопрос, был ли какой-нибудь главный принцип, по которому подбирали съёмочную группу фильма «Война и мир», Бондарчук отвечал: «Мы брали людей по принципу „одержимости“. Равнодушных, заранее уверенных в успехе не брали: за Толстого нельзя приниматься с холодным сердцем».

О Людмиле Савельевой писали, что её приход в кино по неожиданности можно сравнить с появлением Золушки на балу. Она блестяще окончила Ленинградское хореографическое училище, была принята в труппу прославленного Кировского театра, её имя стояло на афише среди исполнителей ведущих партий…

Людмила случайно попала на «Мосфильм». Её не приглашали ни на репетиции, ни на пробы. Даже фотографировать отказались: столь невыразительной и «не Наташей» показалась она внешне.

Бондарчук принял Савельеву, в сущности, для того, чтобы смягчить горечь отказа, и как десяткам других претенденток на роль, предложил почитать сцену с листа. Она читала довольно невразумительно, но что-то заставило Бондарчука предложить ей прийти на следующий день, предварительно выучив отрывок.

День спустя Сергей Фёдорович был поражён свершившимся преображением. Сразу же были сделаны кинопробы, и, когда Савельева лишь пробежала на экране, весь коллектив, уже потерявший всякую надежду найти актрису на роль Наташи, в один голос воскликнул: «Это она!»

Если Савельева была дебютанткой, то Вячеслав Тихонов уже прошёл большую школу кинематографического мастерства. На роль князя Андрея Болконского пробовалось много актёров. Бондарчук вначале шёл полиции соответствия возрасту и внешнему облику. Среди претендентов на роль выделялись Юрий Соломин и Эдуард Марцевич. Велись переговоры с Олегом Стриженовым, но по причинам личного характера он отказался. Наконец, выбор пал на Иннокентия Смоктуновского, однако актёр предпочёл роль Гамлета. И тогда постановщик обратил своё внимание на Тихонова, которого хорошо знал как актёра и как человека.

Роль Болконского далась артисту нелегко. Снимался эпизод в коридоре штаба Кутузова. Первая декорация после натурных съёмок. У Тихонова не было естественного входа в роль, но Бондарчук рассчитывал на его работоспособность и потребовал от актёра, чтобы он при первом же появлении вызвал неприязнь. Болконский разочарованный, издёрганный человек, которому всё наскучило, который мечтает стать «над всеми».

Было снято тридцать два дубля! В картину вошёл пятый или шестой дубль, а не последние. «Мне просто хотелось, чтобы актёр перешагнул даже через собственные возможности, — объяснял Бондарчук. — Но я, конечно, не рассчитал своей стратегии. Восстановил Тихонова против себя, и он, кажется, возненавидел меня».

Вячеслав Тихонов целиком посвятил себя работе, отказываясь в течение четырех лет от всех предложений сыграть какую-нибудь другую роль. Не каждый позволит себе такую роскошь.

Замечательная удача фильма — приглашение Кторова на роль старого князя Болконского. Популярный актёр немого кино на долгие годы отошёл от кинематографа, посвятив свою жизнь и творчество театру. Кторов всё же решился снова предстать перед камерой. Съёмки начались без проб. Убеждённость и вера постановщика в актёра передались и Кторову. Образ старого Болконского стал в картине истинно толстовским образом.

Ассистенты Бондарчука приглашали Вию Артмане сыграть Элен Безухову. Но в последний момент Сергей Фёдорович позвонил латышской актрисе: «Я, к сожалению, вынужден вам отказать, потому что эту роль будет играть моя жена». Только спустя много лет Артмане узнала, что Ирине Скобцевой режиссёр сказал, что Элен просто некому играть…

Съёмкам «Войны и мира» предшествовал большой подготовительный период. Мебель, костюмы, интерьеры, кареты, пушки, мундиры в фильме — все подлинное. На картине было много консультантов-искусствоведов. Ряд сцен снимали в Ясной Поляне, в усадьбе Толстого, в старой липовой аллее (разговор Пьера и Андрея), возле речки Воронки. Режиссёру хотелось показать Россию такой, какой её мог видеть писатель.

К первому съёмочному дню готовились тщательно. 7 сентября 1962 года у стен Новодевичьего монастыря, рядом с современными корпусами, появился уголок старой Москвы, какой она была полтораста лет назад. Из Швеции прилетел родственник писателя — Илья Львович Толстой. Намечено было снимать сцену расстрела поджигателей. По сценарию она значилась в четвёртой серии. Но у Бондарчука была своя логика: «Я мог снимать любую сцену, но тут, если хотите, я преследовал корыстную цель, —

говорил Бондарчук. — С актёрами на роль Пьера нам не повезло. Юрий Власов отказался, другие не потянули. Я был вынужден пробоваться сам. Мне, конечно, хотелось, но было и много „против“. Возраст — мне уже было сорок, Пьер же — значительно моложе. Совмещать постановку с исполнением главной роли тоже, согласитесь, трудно. А эпизод расстрела — важнейший в сюжетной линии Пьера. Он содержит около пятидесяти кадров».

Эпизод снимали операторы А. Шеленков и Чен Юлан. Снимали громоздкой камерой на широкоформатную 70-миллиметровую плёнку. Несколько дублей. То же повторили для съёмки на 35-миллиметровую плёнку. И тоже несколько дублей. Первым под камеру стал Бондарчук. А когда проявили плёнку, перед глазами первых зрителей предстал растерянный и потрясённый Пьер, стоящий у ямы, с изумлением смотрящий на тех, которых только что расстреляли солдаты. Все поняли: получился один из кульминационных эпизодов в истории жизни Безухова. В просмотровом зале раздались аплодисменты. Первый эпизод снят!

Отношения в группе складывались непросто. Порой требовательность Бондарчука становилась невыносимой. Ушёл с картины Монахов, с которым Бондарчук хотел ставить фильм. Позднее покинут постановщика Шеленков и Чен Юлан, и главным оператором останется молодой, приглашённый на картину вторым оператором Анатолий Петрицкий.

Постепенно складывалась группа одержимых, фанатично преданных работе людей, потом, на съёмках, не щадивших ни сил, ни здоровья, ни тем более своего времени лишь для того, чтобы картина зажила на экране, а бессмертные образы Толстого обрели кинематографическую жизнь.

Музыку к фильму писал молодой Вячеслав Овчинников, который покорил Бондарчука именно фанатичной преданностью искусству, делу, работе. С удивительным упорством он отстаивал каждую ноту своего произведения, каждый сочинённый им образ.

Созданию атмосферы живой жизни способствует операторское решение сцен. Анатолий Петрицкий обладал, по замечанию Бондарчука, хорошим и точным вкусом.

Главные художники Михаил Богданов и Геннадий Мясников при разработке изобразительного решения сцен и эпизодов фильма обращались к архивам, акварелям и живописным полотнам, сохранившим зрительные описания интерьеров, мебели, костюмов начала XIX века. И, конечно же, они не могли пройти мимо замечательных, выполненных в технике карандашного рисунка иллюстраций М.С. Башилова и акварелей Л.О. Пастернака, с которыми был знаком писатель, видел и

одобрил их.

Несмотря на все препоны, Бондарчук снял крёстный ход, когда толпы людей идут к Иверской заступнице и пропускают вперёд Кутузова. Перед самым Бородино слышно, как молится армия. Режиссёра долго убеждали, чтобы он не снимал эту сцену, а он всё равно снял, и она получилась одной из лучших в картине.

Прежде никто не показывал войну так масштабно, как сделал это Сергей Бондарчук в сценах Бородинского сражения.

Снимали битву под Дорогобужем, в долине Днепра. Это место, похожее по рельефу на действительное Бородино. Двенадцать тысяч статистов на протяжении двух месяцев вживались в образ. Каждое утро переодетые в форму тех времён солдаты строились и шли в атаку, до деталей имитируя сигналы, построения и все приёмы ведения боя своих прадедов.

Центральную панораму главного сражения начали снимать 25 августа 1963 года — в этот день 151 год назад русские войска выстояли в труднейшей героической схватке с иностранными захватчиками.

Все поле боя было разделено на секторы. В каждом секторе — своя полевая рация, принимавшая распоряжения с центрального командного пункта. Пиротехники подготовили к сражению дымовые шашки и взрывные смеси. Сапёры навели мост, построили «флеши Багратиона». Артиллеристы установили на пригорке пушки «батареи Раевского».

И наконец настал день битвы. Долгой зигзагообразной линией пролегла дорожка, по которой двигался аппарат оператора Петрицкого. Перед ним разворачивалась сложная многоплановая картина: под мостом промчалась конница (мост был наведён через «реку», пущенную пожарными из шлангов), в рукопашной схватке сомкнулись шеренги французов и русских…

Когда снимали Бородино, в распоряжении главного пиротехника Владимира Андреевича Лихачёва было целое войско и солидный арсенал боеприпасов. Пришлось затратить 10 тонн пороха, 40 тонн керосина, 10 тысяч дымовых шашек. А сколько ещё пушечных снарядов, «шрапнели», патронов! И при этом удалось добиться полной безопасности: в адском грохоте и дыму не произошло ни одного несчастного случая!

Вспоминались и курьёзные случаи. Солдаты воинских частей, участвовавших в съёмках, писали домой: «Сегодня был жаркий бой у Шевардинского редута…» В ответ приходили удивлённые письма: «Как же это, милый, войны не объявляли, а ты где-то там сражаешься?»

Обращаясь к актёру Борису Захаве, солдаты говорили:

«Товарищ Кутузов, ночью холодать стало, нельзя ли одеяльцев подбросить?»

Бондарчуку очень нравился завершающий эпизод фильма — «Костёр победы». В центре кадра — огромный костёр, вокруг которого русские войска, партизаны и тут же французы, которые стекаются отовсюду к костру. В этом плане было три тысячи солдат: пятьсот одетых в русскую форму, две с половиной тысячи — во французскую форму, тряпьё, меха.

Этим замечательным эпизодом Бондарчук выразил своё отношение к войне, античеловечность которой с такой силой и гневом была исследована и показана в книге Львом Толстым.

Восьмичасовой фильм «Война и мир» разбит на четыре серии по следующему принципу. Первая — «Андрей Болконский» — экспозиция времени и характеров. Вторая — «Наташа Ростова». Третья — «1812 год». Вторая и третьи серии — центр фильма. Здесь переплетаются судьбы исторические, народные, личные. В ней — горящая Москва, пленение Пьера, партизанское движение, отступление французской армии.

В экранизации Бондарчука имеет огромное значение закадровый голос от автора и философские отступления, такие, скажем, как раздумья о старом дубе, о возрождающейся жизни. Эти отступления, несущие прямую мысль Толстого, сделаны вопреки кинематографическим канонам. Но как они обогащают философское звучание картины!

В 1965 году на Московском международном кинофестивале состоялась премьера первых двух серий «Войны и мира». Картина была встречена с восторгом и получила Большой приз жюри.

Показ фильма на международных фестивалях в Венеции и Мар-дель-Плата, премьеры в Париже и на других зарубежных экранах принесли триумф советскому киноискусству. Американцы отметили «Войну и мир» премией «Оскар» как лучший иностранный фильм года и премией кинокритиков «Золотой Глобус».

По словам Бондарчука, эта картина перевернула весь его внутренний мир. «Она заставила пересмотреть не только многие представления об искусстве, но внесла немало значительного и в моё восприятие жизни вообще. Толстой стал для меня значительно больше, чем один из великих русских писателей. Лев Николаевич говорил об искусстве как о способе заражения переживаниями художника большой публики. Что касается меня, то я на всю жизнь „заражён“ Толстым».

«ИЮЛЬСКИЙ ДОЖДЬ»

«Мосфильм», 1967 г. Сценарий А. Гребнева, М. Хуциева. Режиссёр М. Хуциев. Оператор Г. Лавров. Художник Г. Колганов. Композитор Ю. Визбор. В ролях: Е. Уралова, А. Белявский, Ю. Визбор, Е. Козырева, А. Митта, И. Былинкин, Ю. Ильчук, А. Покровская и др.

Фильм «Июльский дождь» снят по сценарию Анатолия Гребнева и режиссёра-постановщика Марлена Хуциева. Эта работа несколько неожиданна: ведь Хуциев собирался ставить картину о Пушкине. Но планы всегда могут измениться.

Тема «Июльского дождя» родилась ещё во время съёмок «Весны на Заречной улице». Шёл Хуциев под утро после съёмок по Французскому бульвару в Одессе. Спрятался в телефонной будке от настигшего дождя и, окружённый этой водной стеной, стал фантазировать.

Парень и девушка. Стоят под дождём, не знакомы. Девушке надо куда-то бежать, и парень одалживает ей свою куртку, берет у неё телефон. Начинает звонить, но куртку забирать не торопится. Чтобы был повод позвонить ещё. Такой вот телефонный роман… Потом возникла идея пойти обратным путём: не рассказывать историю от знакомства до свадебного пира, а напротив, проследить, как незаметно отношения расстраиваются…

Марлен Хуциев поведал о своём замысле Анатолию Гребневу. Вместе написали заявку. Предложили писательскому объединению «Мосфильма», заключили договор. Отправились в Болшево сочинять сценарий.

Год спустя Марлен Хуциев говорил в интервью, что «Июльский дождь» — вторая часть задуманной им трилогии. Если первая называлась «Мне двадцать лет» (название под которым «Застава Ильича» вышла в прокат), то вторую с успехом можно было назвать «Мне тридцать лет».

В другом интервью по поводу «Июльского дождя», отвечая на вопрос, о чём картина, Марлен Мартынович сказал, что поймёт это тогда, когда закончит её. И это было правдой. Хуциев и Гребнев, сочинив сцену, придумывали следующую, почти ничего не зная наперёд. Так в «Июльском дожде» появились целые роли, например седого Алика, которого играет Визбор, или Владика (Митта).

Александр Митта, ныне известный режиссёр, исполнил роль всезнайки Владика. Его герой — душа компании, не умолкающий ни на минуту, имеющий здравое суждение по любой проблеме

мироздания: «Метод изометрической гимнастики! Японские рыбы фугу! Ядом кураре индейцы обмазывают наконечники своих стрел!»

«Июльский дождь» — это история любви, точнее, её постепенного угасания. Вот как определял основную идею фильма Анатолий Гребнев: «Персонажи нашей картины стремятся определить своё отношение к себе в жизни, они — в поисках нравственного идеала. Часто бывает так, что, достигнув определённого возраста, человек меняет взгляды, которые до того его устраивали, которые он считал верными. Это можно назвать второй зрелостью. Героям фильма — примерно тридцать. Очень часто именно в это время у людей наступает период пересмотра уже выработанных ранее позиций. К такому пересмотру и приходит Лена, героиня „Июльского дождя“. Ей много надо обдумывать заново. Она начинает понимать, что прежние оценки поверхностны, все предстаёт перед ней в другом, более ясном и резком свете. Это иной раз связано с потерями. Лена теряет бывшего ей самым близким человека, который становится чужим и далёким».

Авторы «Июльского дождя» хотели, чтобы их героиня была человеком сложным, личностью — с серьёзными требованиями и запросами к себе и другим. Они долго искали актрису, которая бы отвечала их представлениям. В результате на роль Лены была утверждена Евгения Уралова, только что принятая в труппу Театра имени Ермоловой. Она окончила актёрский факультет Ленинградского института театра, музыки и кинематографии, училась в классе Федора Михайловича Никитина.

Евгении Ураловой было 24. Её героине — 27. Природные данные актрисы соответствовали режиссёрской концепции Хуциева. «Почему Хуциев взял на эту роль Евгению Уралову? — писал критик Л. Аннинский. — Вглядитесь в её подвижное, острое, нервное лицо — как легко оно вписывается в тип современной городской женщины, как искусно тормозятся в этом лице вспышки чувств, как быстро нервность прячется за искусную ленивость речи, — эта женщина легко входит в толпу, принимает её ритм, подыгрывает её незначащей игре, но она же в любой момент выходит из толпы. Режиссёр резко приближает к нам её лицо, и там, за небрежной прядью волос, мы видим страшную тоску в глазах».

Полгода жизни в «Июльском дожде» — решающие для Лены, инженера в типографии — небогаты внешними событиями; все внимание авторов обращено к внутреннему миру героев.

Любопытно, что среди действующих лиц фильма нет людей с резко отличной, броской, запоминающейся внешностью.

Исключения — Юрий Визбор (Алик с гитарой) и Евгения Козырева в роли матери Лены.

Предложение Хуциева сниматься в фильме «Июльский дождь» Юрий Визбор воспринял как розыгрыш. Затем друзья всё-таки привели его на студию. Позже Визбор считал роль Алика самой удачной, самой дорогой. Конечно, помогло то, что он отчасти играет самого себя — современного интеллигентного человека с гитарой. Видимо, этим и объяснялся выбор режиссёра.

Алик в интриге не участвует. Главные герои время от времени встречаются с ним на вечерниках. Этакий широкоплечий певец, посматривающий на окружающих с нескрываемой иронией. Девица у него всякий раз новая.

Главный герой Володя (А. Белявский) — положительная личность, углублён в науку, где ему удалось достичь кое-каких успехов. Он любит девушку Лену, намерен на ней жениться.

Лена и Володя расстаются, мирятся, расстаются по причинам, так и не прояснённым, скорее ощущаемым, и это даёт другой объём всей истории. На вопрос «почему» нет прямого ответа. Все вместе. «Мне страшно, Володя… Я, наверное, никогда никому не сумею объяснить, почему, несмотря на все твои прекрасные качества, я не пойду за тебя замуж», — говорит ему Лена.

На съёмках «Июльского дождя» Евгения Уралова переживала бурный роман с Юрием Визбором (в то время она была женой Всеволода Шиловского). С красавцем Белявским её ничего не связывало, и в фильме ощущается эта холодность друг к другу, нет страсти и чувственности любовников, — и здесь это кстати, тут свой, может быть, дополнительный смысл. Гребнев пишет: «В сцене последнего объяснения оба они стоят в белом, неподвижно, скрестив руки на груди, на фоне белой стены и окна с белым туманом, и эта холодная стерильная белизна и замороженность, счастливо угаданная режиссёром, а вместе с ним и оператором Германом Лавровым, придают сцене какое-то надбытовое значение».

Сцена снималась на осеннем пляже в Туапсе. Собственно говоря, специально за этим ездили, жили в экспедиции. Но уже в Москве, как всегда, в последний момент Хуциев решил переснять сцену в павильоне, оставив от экспедиции лишь кусочки, почти без слов, — и оказался прав, интуиция не подводит.

«Июльский дождь» приняли довольно прохладно. Интеллектуальная публика не скрывала своего разочарования: ожидали чего-то другого, какой-то крамолы для посвящённых. «Ничего такого» в фильме не было.

Картину упрекали в излишнем эстетстве. В газете «Советская культура» публикуется «Открытое письмо кинорежиссёру М.

Хуциеву» известного критика Р. Юренева… Марлен Хуциев надолго уходит из большого кинематографа.

«Июльский дождь» не запрещали. Но сделали всего 150 копий — это одна десятая обычного тиража. По тем же техническим причинам фильм не пустили на фестиваль в Венецию. Получилось даже забавно: Гребнев отправился туда по туристической путёвке. Хуциев с фильмом должен был приехать «официально» — и не приехал. Итальянцам в последний момент объяснили, что не готова копия.

Зато почти ничего не вырезали. Только одну сцену пришлось отдать — пенсионера-энкаведешника, который свихнулся и перепутал времена. Гребнев потом сетовал: «А „сумасшедшего“ всё-таки жаль. Его уморительно сыграл Георгий Жжёнов. Сцена выглядела отчасти вставной, даже эстрадной. Но как раз в этом качестве она была бы, наверное, украшением фильма. Обидно — не догадались сохранить негатив, вернули бы её сейчас. Но кто же думал, что настанет другая эпоха…»

Образ Лены также вызвал споры. Кому-то он казался монотонным и невыразительным, кого-то не удовлетворяло отсутствие в героине активности. В то же время, когда журнал «Советский экран» опросил мнения критиков о лучшей роли года, в числе лучших исполнительниц была названа и Уралова. Её искусство определялось как интеллектуальное.

«В ОГНЕ БРОДА НЕТ»

«Ленфильм», 1967 г. Сценарий Е. Габриловича и Г. Панфилова. Режиссёр Г. Панфилов. Оператор Д. Долинин. Художник М. Гаухман-Свердлов. Композитор В. Биберган. В ролях: И. Чурикова, А. Солоницын, М. Глузский, М. Булгакова, Е. Лебедев, М. Кононов, В. Бероев, А. Маренич, В. Кашпур, М. Кокшенов, Ф. Разумов и др.

Драматург Евгений Габрилович не бывал на фронтах Гражданской войны, но часто слушал рассказы о ней. Один из таких рассказов особо запомнился ему. Это была история одной комсомолки, попавшей в плен к белым и казнённой ими. История, к несчастью, обычная для того времени. Отличалась она лишь тем, что комсомолка была санитаркой в санпоезде, курсировавшем с фронта в тыл и обратно. И ещё она была художником. Габрилович написал повесть «Случай на фронте», которую опубликовал журнал «Красная новь» за 1939 год. Потом он будет рассказывать сюжет этой повести в различных аудиториях. Много лет спустя рассказал о санитарке-художнице и на встрече со студентами Высших режиссёрских курсов.

На следующий день к Евгению Габриловичу домой пришёл студент курсов и попросил написать сценарий для его дипломной работы. Это был Глеб Панфилов.

Глеб Панфилов пришёл в кино довольно поздно. Окончив Свердловский политехнический институт, он работал инженером на большом химическом заводе, был начальником смены. Решение заняться кино пришло после просмотра фильма «Летят журавли» в 1958 году. Панфилов организовал при горкоме комсомола любительскую киностудию, затем поступил на заочное отделение операторского факультета ВГИКа. Проучился три с лишним года, когда объявили о приёме на Высшие режиссёрские курсы. Панфилов перешёл на курсы и в 1966-м успешно их окончил…

Рассказ Габриловича привлёк его неповторимой авторской интонацией в описании любви красноармейца Алёши Семёнова и санитарки поезда Тани Тёткиной, мечтающей о лучшей жизни для народа.

Панфилов столкнулся с большими трудностями при выборе актрисы на главную роль. Как всегда, было немало кандидаток, но все они были очень красивы и только загримированы под дурнушек. Работая над сценарием, Панфилов даже нарисовал портрет Тани Тёткиной. Поиск продолжался долго. Одной из наиболее вероятных претенденток стала Надя Романова,

студентка-первокурсница Ленинградского политехнического института. Её нашли по рисунку режиссёра.

Потом, по чистой случайности, Панфилов увидел в телеспектакле необычную актрису — она танцевала на каком-то школьном вечере. «И хотя до этого я не раз встречал её в кинокартинах, но впервые заметил именно тогда, в той самой телевизионной постановке. Меня поразили её глаза».

Сценарий прочитал Ролан Быков, пробовавшийся на одну из ролей. Он посоветовал режиссёру посмотреть актрису Инну Чурикову.

Ассистент Геннадий Беглов привёл Чурикову на пробы. Панфилов вошёл в комнату и увидел… ту самую девушку, которая так его поразила в телеспектакле.

«В огне брода нет» (рабочие названия: «Святая душа», «О том, что прошло») начинали снимать в 1966 году на киностудии «Ленфильм» в творческом объединении Александра Гавриловича Иванова. Панфилов встретился там с оператором Дмитрием Долининым, художником Марксэном Гаухманом-Свердловым и композитором Вадимом Биберганом, которые стали его единомышленниками. По словам Долинина, их союз «строился на почти полном совпадении эстетических идеалов, существовавших у каждого из нас самостоятельно».

В Тане Тёткиной всё было непривычно, всё было не так — и лицо, и фигура, и костюм, и характер, и весь её облик, вся её манера поведения. «Мы просто хотели внешней некрасивостью героини подчеркнуть истинную человеческую красоту, её главное содержание — неповторимый и прекрасный духовный мир, который самым удивительным образом с непостижимым волшебством преображают и глаза, и лицо, и весь облик человека, — подчёркивал Панфилов. — Вспомним сцену прощания Тани с Алёшей, когда он уезжает на фронт, или сцену, где Таня показывает художнику Васе Мостенко свои рисунки, или сцену разговора с белым полковником. Какое удивительное, прекрасное лицо у Тани Тёткиной в этих сценах да только ли в этих!»

У Панфилова не было грандиозных построек на натуре, не было большого количества сложных декораций. Несколько случайно собранных двухосных вагончиков, превращённых в санитарный эшелон, агитвагон, запасные пути захолустной станции, покосившаяся водокачка, старый пакгауз — все это диктовало жёсткую стилистику.

Значительное место в решении отдельных сцен отводилось деталям: натюрморт на столике дешёвого купе, собака путающаяся под солдатскими сапогами на досках старой

платформы, таз с кровавыми бинтами, котёл с бельём… Все это требовало достоверной фактуры, точно и выразительно переданной на экране оператором Дмитрием Долининым.

Найти для съёмок «разбитый полустанок» спустя почти пятьдесят лет после окончания Гражданской войны было конечно, непросто. Объехали старые города Ленинградской области, были в Пскове, Рязани, Касимове, других местах. Искали старую железнодорожную станцию с пакгаузом водокачкой, старый паровоз. Нашли под Муромом. Станция Безлесная. Неоценимую помощь кинематографистам оказали железнодорожники — они разыскали старинные вагоны третьего-четвёртого класса.

На съёмках царила атмосфера истинности жизни, её подлинности. А ещё была просторная река Ока. Народные песни, которые пели в перерывах бабы — участницы массовок.

В фильме немалое место отведено взаимоотношениям Тани Тёткиной и Алёши Семёнова, бойца продотряда, роль которого исполнил Михаил Кононов — актёр редкого, тонкого дара, искренний и озорной, с детским озарением и чувством трагичного.

Роль комиссара Евстрюкова по праву досталась Анатолию Солоницыну. На этот счёт у режиссёра не было никаких сомнений: «Евстрюков — персонаж с характером Солоницына. Искренний, самоотверженный, честный. Толя не играл никого — это он сам в предлагаемых обстоятельствах».

В образе жёсткого, несгибаемого коменданта санпоезда Фокича предстал Михаил Глузский, который поразил Панфилова ещё в роли есаула Калмыкова в «Тихом Доне». Михаил Андреевич не только оправдал ожидания режиссёра, но и превзошёл их. Этот щедрый человек делился с Панфиловым своим огромным опытом, помогал в трудную минуту.

В качестве профессионального художника, фактически наставника Тани Тёткиной в фильме фигурирует Вася Мостенко в исполнении удивительно талантливого Вадима Бероева к сожалению так рано ушедшего из жизни.

Превосходный Владимир Кашпур подарил фильму песню и сам замечательно исполнил её в сцене «Игра в карты»…

А Майя Булгакова? Без неё невозможно представить фильм! Играла она красноармейскую жену Марию спонтанно, стихийно — то, что нужно было для роли. Кстати, у Панфилова были другие представления об исполнительнице. Но Инна Яковлевна Габрилович как-то сказала: «Кого вы ищете когда есть Майя?»

Небольшую роль врача санитарного поезда сыграл выдающийся артист Свердловской оперетты Анатолий Оленич. Панфилов знал и любил его с детства. Дебютируя в кино,

режиссёр вспомнил о нём, поехал в Свердловск и добился согласия Оленича на участие в съёмках.

В том, что актёры так замечательно исполнили свои роли была огромная заслуга Глеба Панфилова. В этом смысле характерны слова оператора Дм. Долинина: «Воля Панфилова (тогда — дебютанта!) объединила всех нас, работников съёмочного коллектива, причём объединила, не подавляя наших собственных воль и стремлений, объединила так, как объединяет индивидуальность главного солиста джаза остальных солистов, свободно импровизирующих на заданную тему».

Фильм «В огне брода нет» вызвал немало нареканий со стороны начальства. Его называли грубым, печальным, натуралистическим. Авторам советовали брать пример зоркости, стиля, масштабности у классических фильмов о Гражданской войне. Как ни странно, картину показывали в Ленинграде, но запретили в Москве, посчитав антисоветской.

Фильм «В огне брода нет» не имел успеха в прокате, зато был восторженно принят миром кинематографа. Отмечали Чурикову. «Так истово, убеждённо, просто-таки фанатически играет она свою странную героиню Таню Тёткину, — писал „Советский экран“. — Странную внешним видом — такую нарочитую золушку, дурнушку. Странную своим первозданным, навсегда искренним отношением ко всему происходящему. Странную своим внезапно вспыхнувшим талантом к рисованию»

Но потом случилось так, что следующий фильм Габриловича и Панфилова, «Начало», вернул к жизни «В огне брода нет». Почти во всех рецензиях на «Начало» упоминалась первая картина авторов. О том, что это единый путь. И единый мир в едином стремлении показать привычное непривычно и именно так, как оно видится тем, кто делал фильм…

«КАВКАЗСКАЯ ПЛЕННИЦА, ИЛИ НОВЫЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ ШУРИКА»

«Мосфильм», 1967 г. Сценарий Я. Костюковского, М. Слободского, Л. Гайдая. Режиссёр Л. Гайдай. Оператор К. Бровин. Художник В. Каплуновский. Композитор А. Зацепин. В ролях: А. Демьяненко, Н. Варлей, В. Этуш, Ф. Мкртчян, Р. Ахметов, Ю. Никулин, Г. Вицин, Е. Моргунов и др.

15 июня 1965 года в творческое объединение «Луч» при киностудии «Мосфильм» поступила сценарная заявка от Якова Костюковского и Мориса Слободского. Вдохновлённые успехом кинокомедии «Операция "Ы"», они попросту придумывали новые похождения Шурика — Александра Демьяненко. Будущий сценарий носил название «Шурик в горах» и состоял из двух новелл. В первой — «Кавказская пленница» — речь шла о том, как студентка Нина приехала на каникулы к своим родственникам на Кавказ, но была похищена местным начальником Ахоховым. Но Шурик вызволяет девушку из рук похитителя.

Во второй новелле — «Снежный человек и другие» — сюжет был такой: научная экспедиция под руководством видного учёного ищет в горах снежного человека. Но группа даже не догадывается, что за снежного человека себя выдаёт троица в лице Труса, Балбеса и Бывалого, чтобы сбить со следа милицию. Однако Шурик и Нина разоблачают прохиндеев.

26 октября сценарно-редакционная коллегия вновь собралась на заседание, чтобы обсудить сценарий под названием «Шурик в горах». На этот раз он представлял собой сценарий полнометражного фильма (новелл в нём уже не было), сюжет которого строился вокруг похищения девушки.

Когда сценарий был утверждён, неожиданно возникли проблемы с актёрами. Сразу два участника легендарной троицы — Юрий Никулин и Евгений Моргунов — отказались от участия в съёмках «Кавказской пленницы». Многое в сценарии, по их мнению, было натянутым. Никулин заявил: «Мне это не нравится. Это — спекуляция на тройке». Леонид Гайдай принялся убеждать его, что совместными усилиями они переделают сценарий, внесут в него массу собственных трюков.

По первоначальному замыслу «Кавказская пленница» должна была начинаться так. К забору подходит Трус (Вицин), робко пишет большую букву «Х» и, озираясь по сторонам, убегает. Затем появляется Бывалый (Моргунов) и уверенно выводит большую

букву «У». Заметивший это безобразие милиционер берётся за свисток. Однако Балбес (Никулин) не тушуется, подходит к забору и дописывает: «…дожественный фильм». Заставку эту потом вырезали, сочтя за хулиганство. И в начале фильма появился Шурик на осле.

Долго не могли найти актрису на роль студентки, комсомолки, спортсменки Нины. Гайдай предъявлял строгое требование: «Девушка должна сразу же обратить на себя внимание». Ассистенты привозили фотографии со всех концов страны, было сделано свыше пятисот фотопроб.

Наталью Варлей «открыл» режиссёр Георгий Юнгвальд-Хилькевич (будущий автор «Д'Артаньяна и трех мушкетёров»). В Одессе во время гастролей Московского цирка он обратил внимание на красивую девушку-канатоходку. Под самым куполом, балансируя на подвешенной трапеции, Наталья Варлей отбивала ритмы испанских танцев. Режиссёр тут же предложил ей главную роль в своём фильме «Формула радуги». Но худсовет её не утвердил, и она сыграла лишь эпизодическую роль.

С первых же кинопроб Варлей неожиданно для всех заставила пойти осла. «Как она заставила его пойти — это у неё надо спросить», — удивлялся Александр Демьяненко.

Если трюковые эпизоды давались молодой актрисе довольно легко, то с игровыми сценами дело обстояло гораздо сложнее. «Она ничего не умела делать в кино, — вспоминал Гайдай, — но был в ней природный артистизм, которому подвластно многое. Кроме того, она отлично выполняла все трюки, а их немало в картине».

Натурные съёмки проходили большей частью в Крыму. Вся съёмочная группа помогала юной актрисе почувствовать роль. Так, в одном эпизоде героиня Варлей должна была несколько минут заразительно хохотать. Никулин, Вицин и Моргунов, понимая трудность момента, во время съёмки вдруг задрали майки и стали чесать животы, делая при этом смешные гримасы. Дубль сняли весело и легко.

Варлей вспоминала: «За лёгкостью и весёлостью приключений моей героини скрыты тяжёлый труд и бесконечные репетиции… Все трюки я выполняла самостоятельно: ныряла в воду, мчалась на машине. Когда работали над эпизодом, где я наезжаю на живую цепочку из моих преследователей, перекрывающих дорогу, я должна была резко затормозить у определённой линии перед кинокамерой. Репетируем — все получается. Начинаем снимать — в последний момент тормоза отказывают… Машина остановилась в каких-то сантиметрах от оператора. Может, потому-то фильм получился таким

захватывающим. Мне было тогда 19, и я не задумывалась о риске…»

Когда Варлей прыгала в ледяную воду, её снимали крупным планом. Нырнув и проплыв метров тридцать, Наталья выбиралась на берег, там её растирали спиртом и укутывали в одеяло.

А вот Демьяненко едва не пострадал в эпизоде, когда его герой Шурик в спальном мешке плывёт по реке. В одном из дублей страховщики, которые должны были в определённом месте перехватить спальный мешок с Демьяненко, не сумели этого сделать, и поток понёс актёра дальше. Пришлось организовать погоню. К счастью, через несколько десятков метров спальный мешок с Демьяненко удалось поймать.

В «Кавказской пленнице» немало актёрских удач. Прекрасно сыграл роль Саахова Владимир Этуш. В противовес весёлой тройке для создания большего комического эффекта он был на экране всё время серьёзен. «Гайдай хотел, чтобы Саахов был гротесковым, пародийным, — рассказывал Этуш. — Я понимал его. Но не мог с этим согласиться. Важен в этом смысле был наш спор с Гайдаем по поводу сцены, когда Саахова, незадачливого жениха, героиня фильма Нина обливает вином. Гайдай предлагал в этом эпизоде максимум эксцентрики. Я же предложил серьёзность. Ведь мой Саахов серьёзен, он не понимает, как можно отвергать его ухаживания. Сцену отсняли, и единственной уступкой Гайдаю остался цветок за ухом, который, однако, лишь подчёркивал мою серьёзность, и это — я был счастлив убедиться — дало нужный комический эффект…»

Летучая фраза «Шляп сними!», как и многие другие, родилась по ходу съёмок.

Запомнился в небольшой роли Джабраила Фрунзик Мкртчян. Однажды ему на помощь пришёл Никулин. В одном из эпизодов герой Мкртчяна замечает, что в соседнем районе украли члена партии. Начальство засопротивлялось. «Так нельзя. Такие слова. Да ещё с такой подозрительной интонацией…» Тогда Юрий Никулин предложил: «Давайте я скажу, у меня нет акцента, стало быть, и интонация будет другая…» Удивительно, но фраза, сказанная Никулиным, прошла.

За каждый придуманный актёрами трюк Гайдай расплачивался с ними шампанским. Говорят, что в итоге Никулин заработал 24 бутылки, Моргунов — 18, а Вицин всего лишь одну, потому что не любил шампанское. На самом деле трюков он придумал в фильме не меньше своих партнёров.

Вот что говорил сам Вицин: «Помните эпизод, когда мною вышибают дверь и я улетаю в окно? Я добавил один штрих — Трус летит и кричит „Поберегись!“ Или ещё одна импровизация

— когда я бегу за Варлей и пугаюсь упавшего с неё платка. Вроде бы мелочь, но почему-то зрители очень хорошо этот момент запомнили. А я просто шёл от образа — раз Трус, значит, должен всего бояться, даже платка. Я также придумал сцену с огурцом во время погони за нами Шурика на дрезине. Я пуляю из рогатки, огурец остаётся в руках, а рогатка улетает. Но самая моя любимая находка — это „стоять насмерть“. Помните, когда мы втроём, взявшись за руки, перегородили дорогу Варлей? И я бьюсь в конвульсиях между Моргуновым и Никулиным. Вот мне до сих пор эту сценку все напоминают…»

В фильме есть эпизод, где знаменитая троица попивает пивко.

— Жить, как говорится, хорошо! — восклицает Трус.

— А хорошо жить — ещё лучше! — замечает Балбес.

— Точно! — авторитетно подтверждает Бывалый.

В этой сцене Вицину, как и двум другим его приятелям, надо было заниматься тем, что написано в сценарии, а именно: пить пиво. Но Вицин был убеждённый трезвенник. Пришлось пиво заменить на шиповник. Вицин осушил пять кружек. И тут девушка, наблюдавшая за съёмками, вдруг заметила: «Какое же это пиво! Пены-то нет!»

Тут Никулин робко предложил: «А может, в шиповник положить белой ваты? Будет как пена…» Вицин от этого варианта отказался и в шестом дубле решил выпить настоящего пива. Как говорится, искусство требует жертв.

Потрясающей фантазией обладал Юрий Никулин. В одном из эпизодов Балбес лежит вытянувшись на кровати и чешет себе пятку. Многие думают, что этот трюк получился с помощью монтажа. На самом деле под одеялом был спрятан лилипут. «Эту идею принёс на съёмочную площадку сам Юрий Никулин, — рассказывает директор музея Трех актёров Владимир Цукерман. — А ему об этом трюке рассказала одна цирковая актриса. Было это ещё в 60-х. Никулин трюк запомнил и все ждал случая, чтобы вставить его в комедию».

Ещё один эпизод фильма. Шофёр Эдик делает Бывалому укол огромным шприцем. И снова автором идеи был Никулин, который принёс из цирка шприц «Жане». Снимали эпизод следующим образом. Камера брала крупный план Моргунова. Сзади между ног артиста поставили табуретку, убрали сиденье и положили вместо него подушку. Именно в подушку и втыкал шприц Руслан Ахметов. Рядом с табуреткой лежал Никулин. Как только игла пронзала подушку, он хватался за иглу и раскачивал шприц то вправо, то влево.

К сожалению, «Кавказская пленница» — последний фильм

Гайдая с участием великолепной троицы.

В «Кавказской пленнице» героиня Варлей поёт песню о белых медведях. Слова написал Леонид Дербенев, и был очень хороший первый куплет: «Где-то на белой льдине, там, где всегда мороз, чешут медведи спину о земную ось».

Художественный совет возмутился. Что это такое — медведи чешут? Тогда Дербенев предложил другой вариант: «трутся спиной медведи». Конечно, первый вариант был лучше. Это ж медведи! Они чешутся, а земля вертится. В этом свой юмор.

Забавный случай приключился и с песней «Если б я был султан». Александр Зацепин написал музыку, Костюковский и Слободской сочинили сатирические куплеты. Никулин её спел. Как все радовались! И вдруг руководитель «Мосфильма» Иван Пырьев приказывает: «Эту песню выбросить. Она останавливает действие и сбивает ритм повествования».

Казалось, песня погибла навсегда. Но кто-то из окружения Пырьева посоветовал: «Пусть он остынет и позабудет». Так и сделали. А через некоторое время опять показали Пырьеву ту же песню, но сокращённую всего на один куплет об алкоголе. Авторы опасались, что Иван Александрович возмутится и выгонит нас из кабинета. Но он одобрил: «Это же совсем другое дело». Так песня осталась в фильме. А вот слова выброшенного куплета:

Разрешит мне жена
Каждая по сто,
Итого, триста грамм -
Это кое-что!
Но потом, на бровях
Приходя домой,
Предстоит мне скандал
С каждою женой.

Костюковский вспоминал, как долго его мучили за фразу финала «Кавказской пленницы»: «Да здравствует советский суд, самый гуманный суд в мире!» — сочтя её издевательством над советским судом. Чтобы сохранить эту фразу, сценарист предложил заменить слово «советский» на «наш». И чиновники с облегчением вздохнули. «Вот на какую ерунду уходили последние драгоценные ресурсы мозга, — замечает Костюковский. — Но при всех потраченных нервах, ссорах и скандалах это время я вспоминаю как счастливейшее в своей жизни».

Создатели фильма часто проверяли реплики на друзьях, иногда в нарушение правил устраивали подпольные просмотры «для своих» на «Мосфильме». Однажды вывезли ещё не принятую

Госкино «Кавказскую пленницу» и показали её в доме культуры «Трехгорки». Успех был оглушительным, однако Госкино не решалось выпускать картину в прокат. Но картину посмотрел Л.И. Брежнев, ему картина понравилась и он позвонил руководителю Госкино СССР А. Романову и поблагодарил за прекрасную кинокомедию. Это решило судьбу ленты.

В прокате 1967 года «Кавказская пленница» уверенно заняла первое место, за год её посмотрело 76, 54 миллиона зрителей.

«ИСТОРИЯ АСИ КЛЯЧИНОЙ, КОТОРАЯ ЛЮБИЛА, ДА НЕ ВЫШЛА ЗАМУЖ»

«Мосфильм», 1967 г. Сценарий Ю. Клепикова. Режиссёр А. Михалков-Кончаловский. Оператор Г. Рерберг. Художник М. Ромадин. Композитор В. Овчинников. В ролях: И. Саввина, Л. Соколова, А. Сурин, Г. Егорычев, И. Петров, М. Кислов, Н. Назаров, Б. Парфёнов, С. Парфёнов, Н. Серова, Е. Ассесорова, Л. Зайцева, В. Крылов, Ф. Родионычев, Коля Погодин.

Когда Андрей Михалков-Кончаловский готовился снимать «Первого учителя», к нему пришёл Юрий Клепиков, студент Высших сценарных курсов, и предложил поставить сценарий «Год спокойного солнца». Сценарий Андрону понравился: за ним виделась обаятельная, нежная картина — история любви. Скромная героиня Асенька и рядом двое мужчин: сельский шофёр и горожанин.

Михалков-Кончаловский сказал сценаристу, что сможет взяться за новую постановку года через два. Юрий Клепиков согласился подождать.

Время пролетело незаметно. В 1966 году печатный экземпляр режиссёрского сценария был утверждён к запуску в производство за подписью председателя худсовета Третьего творческого объединения Михаила Ромма.

Настоящее название картины — «История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж, потому что гордая была». Сама история незамысловатая: Ася любит шофёра Степана, разбитного и хамоватого парня, беременна от него. Тот же, что называется, просто «путается» с нею. К Асе сватается городской человек, Чиркунов, вдовец, одинокий. Он любит Асю, готов принять её с ребёнком. Но Ася отвергает и того, и другого. Чиркунова — потому что не любит. Степана — потому что «горда».

«Когда дошло до выбора актёров, обнаружилось, что роли словно заранее расписаны — эта для Мордюковой, эта для Рыбникова, — пишет Михалков-Кончаловский. — Был в сценарии и свой дед Щукарь, и свой дед Мазай. Я понял, что, если буду снимать профессионалов, не преодолею штампа, примелькавшегося „киноколхоза“. И мне снимать будет неинтересно, и зрителю — неинтересно смотреть. Нужны

неактеры».

Режиссёр отправил ассистентов по городам и весям искать подходящих людей. Ездили по деревням, смотрели самодеятельность. Находки случались совершенно неожиданные.

В Суздале смотрели кандидатов в клубе самодеятельных актёров, вдруг откуда-то из угла сверху — голос:

— Ерунда! Я лучше могу!

В углу на стремянке стоял электрик, вворачивал лампочки. Михалков-Кончаловский посмотрел на него с любопытством:

— А ты спускайся, покажись.

Он спустился. Андрон спросил его:

— Ну, что покажешь?

— А что хочешь?

— Ну, вот я тебе должен три рубля, а не отдаю. Что сделаешь?

Электрик так схватил Михалкова-Кончаловского за ворот, что тут же был утверждён на роль. Звали электрика Геннадий Егорычев.

Но на роль Аси неактрису найти не удалось, и Михалков-Кончаловский пригласил Ию Саввину, с которой была предварительная договорённость. И не прогадал: Саввина сыграла одну из лучших ролей в своей жизни.

Летом 1966 года группа выехала в экспедицию в село Безводное Горьковской области.

Ию Саввину поселили в избе, где жили четыре старухи — прабабушка, бабушка, мама и дочь. На стенах висели фотографии, в углу — образ. В этой избе когда-то жил Клячин, именно с этой реальной фамилией.

Всё, что потом рассказывала Саввина на камеру, было взято из жизни этой семьи. И про то, как один из Клячиных кого-то от ревности убил, и про картинку, которую подарил художник, и про икону, на которую смотрел, когда умирал.

Сценарий переписывался по ходу съёмок. Пожертвовали, например, фигурой шумной бригадирши, бой-бабы, ей на смену пришёл другой персонаж — бригадир-горбун.

В титрах сказано, что в фильме снялись три актёра: Саввина, Соколова и Сурин. Но Александр Сурин тоже «неактер», он — режиссёр, вгиковец, человек из съёмочной группы.

Михалкову-Кончаловскому хотелось ощущения правды, стихийности, живой жизни.

Жители села Безводное в охотку снимались в сценах и массовках. При выборе исполнителей ценились в первую очередь темперамент, накал чувств, самоотдача.

Для съёмок эпизода проводов в армию собрали массовку

человек в двести крестьян, выставили два ящика водки. Пошло гулянье — пляски, частушки. При этом люди прекрасно понимали, что не просто гуляют и выпивают — идёт съёмка. Правда, один тракторист, напившись, забыл обо всём и заехал со своим трактором в овраг, пришлось его вытаскивать краном.

«Асю Клячину» сняли быстро — фактически за период сбора урожая. 30 декабря 1966 года — акт о выпуске, небольшие поправки, предложенные студией, а вот и «Заключение Художественного совета творческого объединения „Товарищ“: „В результате поразительного эффекта от сочетания профессиональных и непрофессиональных актёров, крупного и своеобразного таланта режиссёра А. Михалкова-Кончаловского, пошедшего на эксперимент, высокого класса работы оператора Г. Рерберга и художника М. Ромадина, мастерства звукооператора Р. Маргачевой — получилась картина не просто хорошая и даже отличная. Родилось произведение принципиально новое в нашем кинематографе“».

На сдаче картины в главке к Михалкову-Кончаловскому подошёл Ермаш, он тогда заведовал сектором кино в ЦК КПСС. Обнял, поздравил. А всего через три недели картину запретили.

Председатель КГБ Семичастный заявил: «"Асю Клячину" мог сделать только агент ЦРУ». Начались бесконечные поправки. Почему это вам обязательно надо было туалет-«скворечник» показать? Почему все герои уроды? Один горбатый, другой беспалый, героиня хромая? Подобные вопросы вызывали у режиссёра «отчаяние беспомощности».

Сценарная редакционная коллегия потребовала внести монтажные поправки в сцены «первого хлеба», похорон, родов Аси.

17 января 1968 года появляется документ за подписью начальника главка по производству художественных фильмов Ю. Егорова о том, что произведённые поправки «не удовлетворили». Негласно были запрещены любые упоминания о фильме.

Но проходили просмотры для своих. Об одном из них Михалков-Кончаловский написал в своей книге. В маленьком зале журнала «Искусство кино» набилось столько народа, что для известного критика Шкловского пришлось принести стул.

«Просмотры запрещённых картин в России имели религиозный оттенок священнодействия, события, полного глубокого смысла, — не без иронии замечает режиссёр. — Зная, что картина запрещена, зрители уже были готовы её любить и ею восхищаться. В сцене похорон деда в зале послышались всхлипы. Шкловскому стаю плохо с сердцем. Старика отпаивали валидолом.

Думаю, что воздействие «Аси» на искушённого зрителя было наотмашь по простой причине. Привыкшие к соцреализму, к определённой манере изображения жизни, люди увидели реальность. Просто реальную русскую жизнь, как она есть. И это потрясало. Ибо жизнь эта была чистая и светлая и в то же время пронзала своей болью, своей нищетой, своей замороженностью. Ибо нельзя было в той, Советской России быть несчастным. Не разрешалось. Все были счастливы. А кровь текла… А стоны не стихали…»

Один-единственный просмотр «Аси Клячиной» состоялся в Ленинграде. После фильма на сцену вышел великий актёр Смоктуновский и со слезами на глазах пытался что-то сказать. Но слов не нашлось. Тогда он повернулся к Михалкову-Кончаловскому и… встал на колени. «Боже мой! Смоктуновский на коленях передо мной… Я не знал, куда деваться от смущения и счастья».

Фильм «История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж» находился под запретом двадцать лет. И только в декабре 1987 года картина была показана в Доме кинематографистов. Михалков-Кончаловский прилетел на премьеру из Голливуда, где весьма плодотворно работал.

Фильм оценили знатоки, критики. «Ася Клячина» была награждена Главным призом Всесоюзного фестиваля в Баку и Государственной премией. Его выпустили и за границу, отправили на фестиваль в Западном Берлине, на другие смотры и форумы.

«Это — классика» — таков был вывод общественного мнения. Известный кинокритик Лев Аннинский писал: «Появление „Асиного счастья“ — одна из загадок искусства. Это действительно чудо: великий фильм, созданный как бы на очередном формальном приёме. Тут двойное чудо и двойная загадка. Во-первых, эта картина (по внутреннему самоощущению художника) сделана совершенно „бесформенно“, „вне стиля“, но именно она, как я убеждён, достойна войти в историю мирового кино как шедевр, в котором форма и содержание находят друг друга. И, во-вторых, именно здесь, на стыке приёмов (мы увидим каких), родилось откровение, делающее „Асино счастье“ не только лучшей работой Михалкова-Кончаловского, но одним из ключевых пунктов в самопознании целого поколения, целой эпохи».

«КОМИССАР»

Киностудия им. М. Горького, 1967 г. (завершён на «Мосфильме» в 1988 г.). Сценарий А. Аскольдова. Режиссёр А. Аскольдов. Оператор В. Гинзбург. Художник С. Серебренников. Композитор А. Шнитке. В ролях: Н. Мордюкова, Р. Быков, Р. Недашковская, Л. Волынская, В. Шукшин и др.

На престижном кинофестивале в Западном Берлине советская картина «Комиссар» получила «Серебряного медведя» и собрала целый букет призов — от премии ФИПРЕССИ до премии Международного евангелического жюри. Затем «Комиссар» отправился за океан, в Сан-Франциско, где имел огромный успех. Всё это происходило в конце 1980-х, а фильм был снят в далёком 1967 году.

Киновед Наталья Жезлова спросила режиссёра «Комиссара» Александра Аскольдова, в чём причина успеха его картины.

«Человечность заложена в рассказе Василия Гроссмана, по которому сделана картина (он называется „В городе Бердичеве“), — ответил Александр Аскольдов. — Хотя события, казалось бы, такие далёкие от сегодняшнего дня — Гражданская война на Украине, женщина комиссар, так „не вовремя“ рожающая ребёнка, и еврейская семья — семеро детей! — которая восприняла это событие как самое главное в городе, где стреляют, убивают, где за короткое время четырнадцать раз меняется власть… Когда я задумал фильм — он снимался в 1967 году, но был положен на полку, — у меня не было сомнения в том, кто именно должен играть эту роль. Только Нонна Мордюкова! Я считаю её великой актрисой. Она естественна, как сама природа, и артистизм её столь высокого свойства, что уже первые дубли её — самые лучшие. Она всегда играет правду характера, но за ней обязательно вырастает обобщение. В значительной степени благодаря ей картина получилась и конкретной, и метафоричной. Думаю, что комиссар Вавилова, так неповторимо жизненно сыгранная Мордюковой, войдёт в сознание зрителей — советских и зарубежных — как образ Революции».

Главу семьи, бедного ремесленника-жестянщика, играет Ролан Быков. Он создаёт удивительный образ. Скрывать у себя в доме комиссара Красной армии, когда в город вот-вот должны войти белые, — для этого надо быть героем. Бедный жестянщик совсем не похож на героя, но он уговаривает только что родившую ребёнка женщину остаться у него в семье, прекрасно понимая, что ему грозит смертельная опасность.

«Комиссар» — первый фильм выпускника высших режиссёрских курсов Александра Аскольдова. До этого он работал кинередактором в Госкино. К нему на подпись сценариев приходили Ростоцкий, Кулиджанов и даже Сергей Герасимов. Аскольдов был куратором этой студии, отсматривал материал. И только потом он пришёл на студию как режиссёр.

Аскольдов заключил со студией договор, написал сценарий. Прежде чем отдать его на студию, он отправился за советом к Герасимову, который снимал на Урале фильм «Журналист». Сергей Аполлинариевич сказал Аскольдову: «Я прочитал сценарий, дружочек, головы вам не сносить, но делать надо. Рискнём?» — «Рискнём!»

Работа над «Комиссаром» началась осенью 1965 года. «Студии представляется, что на основе сценария „Комиссар“ может быть сделан глубоко волнующий фильм, большого гражданского звучания, проникнутый подлинным пафосом революции» — это из заключения по сценарию за подписью худрука 2-го творческого объединения студии имени Горького С. Герасимова и главного редактора объединения В. Бирюковой.

Бумага с предложением включить сценарий в производственный план студии ушла в Госкомитет. А на студии подшили в дело не менее эмоциональное заключение о сценарии, подписанное директором Высших курсов сценаристов и режиссёров М. Маклярским: «Нам сценарий кажется очень нужным и современным: в основе его — моральная стойкость советских людей, сочетание романтики устремлений с повседневным трудом и бытом. Ненавязчивый юмор, пейзаж, диалог…»

Аскольдов говорит, что на студии как-то испуганно отнеслись к его сценарию. «Это снять невозможно», — заявила Кира Парамонова, занимающаяся во ВГИКе драматургией, — это чистая литература, причём, я должна сказать, плохая литература».

Но Сергей Герасимов пошёл к министру, и разрешение на запуск картины было получено.

Съёмки заняли около года. Трудностей хватало: то задерживали со строительством декораций, то не допускали группу в павильон, то не давали рапидную камеру.

21 августа 1967 года только что сложенная картина обсуждалась на студии. «Комиссар» ещё не был переведён на одну плёнку.

Это обсуждение — «звёздный час» Аскольдова. Высокую оценку фильму дали А. Алов, А. Хмелик, Ю. Карякин, Л. Трауберг, Л. Зорин, В. Росляков…

На другой день группа показывает картину В. Баскакову и Ю. Егорову. Зам. председателя Госкино Баскаков поздравил коллектив с крупной идеологической победой.

Между тем судьба фильма была предрешена: Израиль совершил агрессию против арабских стран. Кинематографическое начальство задумалось, как теперь быть, если в «Комиссаре» фигурирует еврейская семья, да ещё в качестве положительного героя.

29 декабря 1967 года состоялось обсуждение картины на сценарной редакционной коллегии Госкомитета. Его итог подвёл председатель Государственного комитета по кинематографии при Совете Министров СССР А. Романов:

«В чём крупная ошибка этого фильма? В нигилистическом восприятии истории нашей революции… С такого рода очернительным отображением того времени мы сталкивались и сталкиваемся и в некоторых других фильмах, хотя и не в таких лошадиных дозах.

…В нынешнем образе комиссара заложены элементы карикатуры. От этого нужно освободиться. В фильме вообще много карикатурных моментов. Особенно ярко элементы карикатуры проявились в образе Магазаника… Актёр Быков пытается изобразить ремесленника-еврея, вышедшего из анекдота, совершенно не представляя, как он может выглядеть в жизни. Все его прыжки и ужимки заимствованы из еврейских анекдотов. Со мной беседовали киноведы, евреи по национальности, которых я глубоко уважаю, и они говорили: это антисемитский фильм».

С места: «А русские говорят: антирусский фильм…»

А. Романов: «Если присмотреться к исполнению роли Мордюковой, то это исполнение даёт повод и для таких суждений».

Приговор фильму «Комиссар» был вынесен. Аскольдова отстранили от работы над картиной. Романов говорил, что надо переделать евреев на татар, у них ведь тоже многодетные семьи. «Но это фильм не о многодетной семье, а антивоенная картина о гражданской войне как о трагедии для человека и его существовании», — возражал Аскольдов.

Была дана команда из «Комиссара» сделать короткометражную трехчастевку и списать её. Монтажёр на студии Горького уже сел резать эту картину…

11 марта 1969 года и.о. режиссёра А.Я. Аскольдов был уволен с работы ввиду несоответствия занимаемой должности. Аттестационная комиссия признала, что он не соответствует и должности второго режиссёра из-за отсутствия профессиональных

навыков.

Нона Мордюкова пишет: «Я скрытно жалела Аскольдова и картину. Потом его судили. Уволили из штата студии. Дело-то какое вытащили! Лошадей много снимали. Конюшня была за двадцать километров от нашего пристанища. Два конюха-алкоголика не подковывали коней. Их было много, а значит, и на пропой хватало с лихвой. Стёртые копыта от беспрерывных скачек приводили в конце концов к выбраковыванию. Убыток колоссальный. Свалили эту беду на режиссёра. Владимир Басов, Ролан Быков и я аккуратно ездили на суд… Додумались всё же адвокаты до того, что коней подковывать режиссёр не должен был. Картину, ещё не озвученную, положили на двадцать лет на полку».

28 ноября 1985 года умер Сергей Аполлинариевич Герасимов. В сейфе его служебного кабинета комиссия обнаружила только партбилет и негатив фильма Аскольдова «Комиссар», запрещённого ЦК и таким образом спасённого режиссёром.

В 1986 году Конфликтная комиссия СК СССР приняла решение восстановить картину в авторском оригинале и выпустить её на экран. Но в силу бюрократических проволочек «Комиссара» показали лишь в июле 1987 года в Белом зале союза кинематографистов. Публика встретила аплодисментами создателей фильма: постановщика Александра Аскольдова, исполнителей ролей Мордюкову, Недашковскую, Быкова…

Фильм был возвращён кинематографу. Кроме четырех призов на фестивале в Западном Берлине, «Комиссар» получил приз «За лучшую режиссуру» на Международном кинофестивале в Генте (Бельгия). Режиссёр и актёры побывали на премьерах в странах четырех континентов. «Комиссар» и его постановщик были гостями конгресса США. Даже в Австралии — и там видели шедевр Аскольдова.

«ЗОЛОТОЙ ТЕЛЁНОК»

«Мосфильм», 1968 г. В 2-х сериях. Автор сценария и режиссёр М. Швейцер. Оператор С. Полуянов. Художник А. Фрейдин. Композитор Г. Фиртич. В ролях: С. Юрский, Л. Куравлёв, З. Гердт, Е. Евстигнеев, С. Старикова, Н. Боярский, П. Винник и др.

Решение режиссёра, поставившего ряд серьёзных проблемных картин, взяться за экранизацию сатирического романа И. Ильфа и Е. Петрова «Золотой телёнок» было неожиданным. «О чём, о ком я ставлю фильм? — задавался вопросом Михаил Швейцер. И отвечал: — Да о себе, о своей жизни, вот и чем дело!.. О себе — каким бы я хотел или не хотел быть. И вообще, все мы делаем картины о себе, и это и есть, сказать по совести, полная формула творческого замысла кинорежиссёра. А на каком материале — по книге, по оригинальному сценарию, по автобиографии, по разным связям собственной жизни с привлекаемой литературой — это труднораспознаваемый предмет, его сразу не схватишь, вот в чём дело!..»

Экранизацию «Золотого телёнка» Швейцер задумал ещё в 1962 году. Но пройдёт несколько лет, прежде чем ему позволят «запуститься» со своим сценарием. Произошло это благодаря Георгию Ивановичу Куницыну, который работал тогда в ЦК КПСС. Он несколько раз говорил режиссёру: «Подождите, пока ещё нельзя». И наконец сказал: «Можно». И Швейцер получил возможность снимать «Золотого телёнка»…

Конечно, важно было не промахнуться с выбором актёра на главную роль. У Михаила Швейцера её могли сыграть Николай Губенко, Александр Пороховщиков, Зиновий Высоковский, Борис Зайденберг, Владимир Ильин, Владимир Басов.

Арчил Гомиашвили вспоминает, что Швейцер приглашал его на пробы, но он не смог приехать в Москву — «в то время я в Тбилиси как раз создал театр одного актёра, где — удивительное совпадение — репетировал именно „Золотого телёнка“.

В итоге на роль Бендера утвердили Сергея Юрского, которого Швейцер снимал ещё в 1964 году в фильме «Время, вперёд!».

На роль Паниковского претендовали Георгий Вицин и Ролан Быков. Но на пробах режиссёр попросил Зиновия Гердта подыграть претендентам в образе Паниковского, что тот превосходно сделал. «Паниковского играть будешь ты», — сказал Гердту Швейцер. «С ума сошёл! Играть будет Ролик!» — попытался возразить Зиновий Ефимович. «Нет, Ролик тоже так считает», — ответил режиссёр.

К слову, Гердт, согласившись сниматься в «Золотом телёнке», сразу поставил условие: омерзительного старикашку, изображённого в романе, он играть не будет: «В моём представлении и Паниковский, и Балаганов — это „детские люди“».

Роль Шуры Балаганова получил Леонид Куравлёв (пробовался также Вячеслав Невинный). Корейко мог сыграть Евгений Леонов, но худсовет предпочёл ему Евстигнеева.

Съёмки фильма начались утром 28 декабря в 4-м павильоне «Мосфильма». В тот день на плёнку запечатлели эпизод, которым заканчивается первая серия: Бендер возвращается от Корейко в номер гостиницы «Карлсбад», где предъявляет Балаганову и Паниковскому пустую папку: «Это конец. Конец первой серии».

29 декабря съёмки в «гостиничном номере» были продолжены: сняли всю четвёрку героев: Бендера, Балаганова, Паниковского и Козлевича. Правда, съёмки в тот день начались с опозданием на три часа: опоздал Куравлёв, который в соседнем павильоне играл в фильме «Вий».

Швейцер увлечённо работал с актёрами. Биограф Л. Рыбак, что называется, ловил моменты, записывал его объяснения актёрам, фотографировал его показы.

После съёмок в павильоне выехали в среднеазиатскую пустыню — запечатлеть подлинную среду обитания. Ведь именно в пустыне главному герою предстояло настигнуть беглеца-миллионера, устроившегося табельщиком на строительстве Восточной магистрали, и отнять у него часть капитала, а потом им обоим, Бендеру и Корейко, тащиться на верблюдах через пески к манящим очагам цивилизации. Переход на верблюдах через пустыню снимали в окрестностях безжизненного озера.

Швейцер включил в один из кадров перехода через пустыню иронический знак — давнишнюю рекламу наркомата внутренней торговли «Пейте крем-соду!». В другой кадр позднее впечатают силуэты-минареты на горизонте.

После съёмки в Средней Азии Швейцер снарядил киноэкспедицию в старинный Юрьев-Польской, в патриархальный по облику посёлок Симу, туда, где потом с выдумкой и озорством снимали этапы знаменитого автопробега. В Симе, по-хозяйски расположившись на дощатой трибуне, Бендер предрекал жителям лучезарное автомобильное будущее. Соответствующее описание в романе обходилось минимумом прямой речи. Швейцеру пришлось кое-что присочинить, но это не было переосмыслением литературы.

Эпизоды «в Черноморске» снимали в Одессе. А заканчивали картину в павильонах «Мосфильма».

В декорации, в номере гостиницы, великий комбинатор излагал ученикам-компаньонам коварный план, отмыкающий закрома миллионера Корейко. Остап расхаживал по комнате, заглядывал в ванную и, точно ненароком, присаживался на борт ванны, замирал на секунду: сгорбленная спина, брошенные на колени руки, в себя обращённый взгляд — исполняя просьбу режиссёра, Юрский зафиксировался в таком положении, чтобы кадр вызвал у внимательного зрителя ассоциацию по сходству с полотном живописца — то ли с «Демоном сидящим», то ли с «Христом в пустыне».

Трагедия Бендера в том, что он не может найти применение своему великому таланту. В начале романа он сообщает Шуре Балаганову: «У меня с Советской властью возникли за последний год серьёзнейшие разногласия. Она хочет строить социализм, а я не хочу. Мне скучно строить социализм». Но точно так же скучно оказывается ему и быть миллионером. И не прав ли Михаил Швейцер, который, пожертвовав некоторой долей веселья, создал фильм, не только оснащённый остроумием, но и проникнутый печалью?

Но Бендер в чём-то симпатичен: признавая поражение, он подбадривает себя юмором, самоиронией, качествами мужественного человека. И, как прежде, привлекает его редкостный художественный талант.

Кинокритики М. Долинский и С. Черток писали: «Сергей Юрский — Остап — скептичен, высокомерен, жесток, но он и снисходителен, как его герой, и позволяет себе расчувствоваться, он смеётся не только над другими, но и над собой. С первых кадров, когда, выйдя из провинциального кинотеатрика, Юрский — Бендер совершает насмешливую прогулку по арбатовским улицам и неожиданно позволяет себе шутку с черепом, отнеся его гамлетовским жестом в сторону и промолвив саркастически „бедный Йорик“, мы увидели как раз того Остапа, каким его и представляли, — человека, в котором за броней самоуверенного остряка угадывается неприкаянность».

Уже в монтажной Швейцер вынужден был отказаться от некоторых эпизодов. К примеру, «Воронья слободка» со всеми её жильцами, с четой Лоханкиных — снималась, монтировалась, а в фильм не вошла. Режиссёру показалось, что метражные ограничения вытесняют «Слободку» из двухсерийного фильма.

По требованию редакторов был сокращён финал, чтобы «подчеркнуть мотив морального краха Бендера и отчётливо прозвучала тема поражения героя в столкновении с большим советским миром».

Фильм «Золотой телёнок» вышел на экран в 1969 году и

собрал около тридцати миллионов зрителей. Критика встретила шедевр Швейцера неоднозначно. Многие ждали весёлой лёгкой комедии, но, как справедливо замечает Т. Марченко, «Юрский не смеётся. Он играет не комедию, а трагикомедию. Он размышляет. Вы можете быть с ним не согласны. Однако оспорить у него право на эту позицию вам вряд ли удастся, даже именем авторов…».

«КОРОТКИЕ ВСТРЕЧИ»

Одесская киностудия, 1968 г. Сценарий К. Муратовой и Л. Жуховицкого. Режиссёр К. Муратова. Оператор Г. Карюк. Художник А. Канардова. Композитор О. Каравайчук. В ролях: В. Высоцкий, К. Муратова, Н. Русланова, Л. Базильская, В. Исаков и др.

«Короткие встречи» — романтический фильм о любви двух хороших и разных людей, о близости душ и несхожести жизненных дорог, о женском одиночестве и жажде семейного счастья. Максим (Владимир Высоцкий) — геолог, «вольная птица… в пределах реальности, конечно, но вольная». Валентина Ивановна (Кира Муратова) — ответственный работник горисполкома, «пятнадцать лет на одном месте и за одним столом». Нестандартная пара. Запутанный роман. Максим пропадает в «поле», ищет руду. Любит своё дело. Богатство государства ощущает своим. «Серебро нашли, вот это деньги». — «Так это же казённые?» — «Ну и что?..» Короткие встречи. Их омрачают долгие разлуки, одиночество женщины, её ревность к бродячей профессии мужчины.

Сценарий Кира Муратова написала вместе с Леонидом Жуховицким: «У меня был свой готовый сценарий про Валентину и геолога. И я случайно прочла рассказ Жуховицкого про геолога же и официантку чайной, про их взаимоотношения. Он там просто уезжал куда-то. Я предложила Жуховицкому: „Давайте соединим“. Получился треугольник. И основное действие теперь происходило в том месте, где оказывался герой».

Снимали «Короткие встречи» в разных местах возле Одессы. В Балте, например. Картина оказалась сложной и трудной, проходила с накладками.

Вначале пришлось заменить основных исполнителей. Станислав Любшин прислал Муратовой телеграмму такого содержания: «Кира, я не буду у тебя сниматься, потому что мне предложили роль в картине „Щит и меч“ — четыре серии. У тебя мало заработаю, а нужны деньги». У Муратовой возникла счастливая мысль взять на роль Владимира Высоцкого.

Потом пришлось заменить и героиню. На поиски новой актрисы не было времени, и тогда Муратова решила сама сыграть милую, несчастливую Валентину Ивановну.

Героиня хочет, чтобы людям жилось хотя бы чуточку легче. У Валентины Ивановны как бы уже недостаёт душевных сил на самозабвенную любовь. Она страдает, не в силах ни уехать с

любимым, ни порвать с ним.

О Владимире Высоцком режиссёр и актриса Кира Муратова говорила: «Он был замечательный партнёр. Если бы мне что-то в нём не нравилось, он бы не играл. Я же оказалась в фильме просто потому, что пришлось отказаться от актрисы. Будь что не так, я бы и его сняла с роли».

Сам Высоцкий очень любил «Короткие встречи»: «В этой картине есть органика. Она как будто хроника. В этом фильме я играл роль геолога, свободного, вольного человека… У этого геолога очень сложная судьба. Он ушёл из министерства, чтобы заняться своим прямым делом — искать серебро. Он находит его. А дома у него жена. Она говорит: „Останься со мной!“ Он: „Поедем со мной!“ Она: „Оставайся со мной!“… А в пути он встречает девушку Надю… Сложным психологический фильм. Судьба этого человека немного напоминает актёрскую. И мне дома говорят: „Вот ты всё время ездишь! Что ты там делаешь?! Сиди дома!“… Ну, это известно…»

На съёмках «Коротких встреч» Высоцкий бывал наездами. Он уже работал в Театре на Таганке, пел, писал, концертировал. Времени у него было в обрез. Он написал несколько песен для фильма Муратовой. Пел в нём и чужую «Цыганочку».

Высоцкий играл с бородой: «Это было очень хорошо, потому что никто не узнавал на улице. Все считали, что я с бородой на самом деле. Борода была наклеенная. Причём очень плохо наклеенная борода была. А свою бороду отрастить было невозможно, потому что, играя в театре, я не имел права отпустить бороду или усы».

Кира Муратова немало рисковала, утверждая второкурсницу «Щукинки» Нину Русланову на роль Нади. Сначала Нину остановили на пороге училища какие-то незнакомые люди и попросили прочесть сценарий, обещали вызвать на пробу. Получив вызов, она вместе с Верой Константиновной Львовой пошла к ректору отпрашиваться для поездки в Одессу, на киностудию. Отпускать студентов на съёмки не любили. К счастью, Руслановой дали отпуск на весь срок съёмок.

Опыта Нина набиралась своеобразно: в течение полугода она появлялась на съёмочной площадке каждый день, независимо от того, была ли она занята в данной сцене или нет. Поначалу ей трудно давался сам процесс съёмок: то приходилось играть что-то из середины сценария, то снимался финал, а через несколько дней надо было выйти на площадку и произнести первые реплики Нади. Уставала от дублей. Уставала от ожидания… Но постепенно привыкала, училась тому, что в кино в роль надо «влетать». Так она сформулировала в то время суть своей работы.

Её героиня приехала в город из деревни в поисках лучшей доли. Поначалу она устраивается судомойкой в чайной, что стоит посреди степи. Здесь Надя встречает геолога Максима (Высоцкого), странного человека, ни на кого не похожего. Так все в нём действительно удивительно и ново для неё — его улыбка и его гитара, его берущие за душу песни и манера общаться, его смех и его хриплый голос…

В дуэте с Высоцким Русланова ищет ещё одну грань дорогой для неё темы: женщина всегда опора для любимого. Наде будет дано несколько мгновений, которые она наполнит столь сильным, неизбывным чувством, что невозможно смириться с её обездоленностью в любви…

Трудно поверить, глядя «Короткие встречи», что это первая роль Нины Руслановой. «А это не моя заслуга! — восклицает актриса. — Это все от Киры. Знаете, о чём я думала, когда начинала у неё работать? Если честно — какая роль мне досталась! Теперь я буду знаменитой!.. Потом Кира повела меня за собой, и ни о чём таком я уже не помышляла. А как Кира замечательно выбирает дубли! Она во время монтажа второй раз создаёт картину. И подаёт актёра в лучшем виде…»

«Короткие встречи» снимал молодой оператор Геннадий Карюк. Он только что окончил ВГИК, защитил диплом и получил назначение на Одесскую киностудию. Приступая к работе, Карюк решил широко применять светофильтры, чтобы изображение получилось чуть белесым, промытым: «Я у кого-то из психологов вычитал, что белый свет вызывает эмоциональный подъём у зрителей».

Выехали на съёмки. Первым объектом была чайная при дороге. Та самая, где работает героиня Нины Руслановой. Тогда ещё не снимали в естественных интерьерах — по эскизам художника соорудили просторную чайную, какую невозможно было найти в округе.

Когда накопилось изрядное количество снятого материала, вернулись в Одессу — проявить, посмотреть, что же получилось. И оказалось, что все — брак. Оператору грозило увольнение, но Муратова отстояла его.

Геннадий Карюк вспоминал: «Ну а дальше — как я мог не оправдать её доверия?.. Старался. Ночей не спал. И теперь скажу без всяких преувеличений: практически она научила меня снимать».

Кира Муратова — человек феноменальной эрудиции, прекрасно знает отечественную и мировую живопись, музыку. И часто в качестве модели показывала репродукции картин какого-нибудь художника. Муратова ставила задачу необычно: «Не

ведаю, как этого добиться, но мне нужно…» И следовали подробные объяснения, очень выразительные, дававшие заряд для поиска.

Она любит насыщать объекты съёмки редкими деталями. Взять хотя бы интерьер квартиры в «Коротких встречах». Старинная мебель — тогда её выбрасывали на помойку, а обставлялись современными шкафами из ДСП; фотографии на стенах, бытовые мелочи — все работало на образ главной героини. Тогда было модно снимать в выхолощенных пустоватых интерьерах, будто бы не отвлекающих от человека на экране. Муратова отстаивала собственные предпочтения, что дорого ей стоило и в прямом, и в переносном смысле.

Музыку для «Коротких встреч» написал Олег Каравайчук:

«Я сыграл сочинение и услышал: „Нет, это мне не подходит“. С тем и уехал… А через месяц или полтора — звонок: Кира хочет, чтоб я посмотрел картину.

Опять — Одесса. Смотрю, Муратова уже подставила всю мою музыку. Совершенно самостоятельно. Притом так, как я и не предполагал никогда, да так изумительно, что мне бы в жизни не догадаться!.. Просто одно из лучших воспоминаний о том, как режиссёр распорядился моей музыкой».

Наконец фильм снят и смонтирован. Но на экран он выйдет только через двадцать лет. В 1967 году высокое начальство запретило показ «Коротких встреч». Действительно, что это за ответственный работник, которого мы и встречаем-то не в гуще жизни или кабинете, а в неприбранной квартире и в «ночнушке»? Что за неустроенный быт, панибратство с прислугой, перекусывание в кафешках?.. А эта аморальная связь ответственного работника с бородатым геологом-гитаристом? И пессимистические фразы: «Вообще, мне только кажется, что что-либо меняется. На следующий день посмотришь, а оно на прежнем месте…» Или: «Вот такое интересное совещание, это я должна уговаривать людей ехать в деревню. Они не хотят, а я должна уговаривать. Взрослых людей попробуй уговори…»

Сегодня же можно утверждать, что образ героини «Коротких встреч» едва ли не самый первый в нашем кинематографе нравственный портрет современной «деловой женщины». Сегодня в герое Владимира Высоцкого мы узнаем не романтического бродягу, а героя поколения — бескомпромиссного, презирающего болтовню и домашний уют к превыше всего ценящего искренность и свободу.

«МЁРТВЫЙ СЕЗОН»

«Ленфильм», 1968 г. Сценарий В. Владимирова и А. Шлепянова. Режиссёр С. Кулиш. Оператор А. Чечулин. Художник Е. Гуков. Композитор А. Волконский. В ролях: Д. Банионис, Р. Быков, С. Курилов, Г. Юхтин, Б. Фрейндлих, В. Эренберг, Ю. Ярвет, С. Коркошко и др.

«Мёртвый сезон» рассказывает об операции советской разведки по разоблачению секретной лаборатории в западном курортном городке. В этой лаборатории ведутся опыты по изготовлению страшного газа «Эр-Эйч», превращающего людей в неразумное стадо. В основу сценария легли реальные события, а главный герой, разведчик Ладейников, имеет прототипа.

О том, как появилась идея снять кинокартину о разведчиках, рассказывает режиссёр Савва Кулиш:

«Член молодёжной комиссии Дома кино Майя Григорьева познакомила меня с Сашей Шлепяновым, сценарий которого „Путь к рыжему пирогу“, написанный вместе с Владимировым (Вайнштоком), на киностудии „Ленфильм“ был только что закрыт по художественным соображениям.

Руководитель объединения режиссёр Александр Гаврилович Иванов сказал, что, если найдётся способный дурак, который за всё это возьмётся, он запустит фильм в производство. Дурака нашли в моём лице.

Сценарий мне не понравился. Но в нём были две фразы, которые меня поразили. При аресте героя полицейский спрашивал: «Что я могу для вас сделать?» И ещё слова Ганди: «Каждый интеллигентный человек должен провести некоторое время в тюрьме». Из-за этих двух фраз я взялся со Шлепяновым переписывать сценарий, который получил название «Мёртвый сезон».

Потом меня познакомили с бывшим разведчиком Кононом Трофимовичем Молодым, который был прототипом нашего героя и стал консультантом картины…»

Для 30-летнего Кулиша это была первая самостоятельная постановка. За его плечами были только две документальные ленты: «Обыкновенный фашизм» (1966, практикант у М. Ромма) и «Последние письма» (1967, совместно с Х. Стойчевым).

На роль Ладейникова Кулиш пригласил литовского актёра Донатаса Баниониса. «Я считал, что другого исполнителя просто не может быть, — объяснял свой выбор режиссёр. — И не только потому, что Банионис талантлив, но и по совокупности многих

причин. Он один из тех редких актёров, в котором всегда ощутима крупица тайны, замкнутости. Он таков по складу натуры, дарования, как говорил Станиславский, своего психофизического аппарата. А в „Мёртвом сезоне“ ему предстояло сыграть человека, который волею судеб обязан хранить и свою замкнутость, и свою тайну. Иначе он просто не может существовать. Кроме того, Банионис личность, а не просто инструмент, из которого можно извлечь любые звуки. Его человеческая значимость невольно „приплюсовывалась“ к каждой ситуации, углубляя и укрупняя её».

Сам Донатас вначале не верил, что сможет хорошо сыграть советского разведчика. В то время сложился стереотип — разведчик должен быть высоким, стройным, энергичным.

А на пробы Банионис согласился по вполне прозаической причине: «Думал, поеду в Ленинград, получу какие-то суточные, билет туда-обратно оплатят, пойду в Гостиный двор, куплю запчасти для своей машины и спасибо, больше ничего. Но на пробах Савва Кулиш начал снимать не „геройство“, а планы, где я просто думаю, где я озабочен, где есть даже какая-то слабость. И я понял, что ему важен живой человек, понял, что мы с ним из одной глины».

Картина планировалась двухсерийной. Когда сценарий был готов, авторам предложили ограничиться одной серией или снять две за те же деньги. Кулиш выбрал второй вариант.

А тут ещё начались проблемы с Банионисом, которого категорически не утверждали на роль (были две другие кандидатуры — Вячеслав Тихонов и Владлен Давыдов).

Председатель худсовета «Ленфильма» Григорий Михайлович Козинцев принял неожиданное решение: если Банионис не понравится худсовету в первых отснятых сценах, картину отдадут другому режиссёру.

Как это часто бывает в кино, фильм начали снимать с самого кульминационного эпизода — обмена Ладейникова на английского шпиона (эту эпизодическую роль играл Лаймонас Норейка). Съёмки проходили в начале сентября 1967 года в Москве, на 62-м километре Ленинградского шоссе.

И только показав этот материал, Кулиш получил разрешение работать дальше. Кстати, именно во время съёмок сцены обмена Банионис познакомился с Кононом Молодым. Актёр окончательно успокоился: «Во внешности легендарного разведчика не было ничего героического. Он был таким же, как и я».

В течение недели ОВИР утверждал визы для нескольких членов съёмочной группы, которые должны были выехать в

Лондон. Пока готовились визы, съёмки продолжались: снимали осеннюю натуру. Наконец 18 сентября состоялся отъезд в Англию. Там киношники пробыли до 4 октября и сняли всё, что хотели: вечерний Лондон, проходы Ладейникова по городу.

Фильм «Мёртвый сезон» Савва Кулиш делал в стилистике, близкой к документальной. Он добивался не просто правдоподобия, но реальности существования. Этим определялся выбор натуры, декорация, операторское решение. Как и в большинстве фильмов, действие которых происходит в западных странах, натуру снимали в Прибалтике — Таллине, Вильнюсе.

«Мёртвый сезон» начинается документальными кадрами. С экрана говорит советский разведчик, полковник Рудольф Иванович Абель: «Бредовые идеи не погибли вместе с гитлеровской Германией… Всякий раз, когда мы встречаемся с людьми, которые имеют в своих руках страшные средства массового истребления, встаёт вопрос — раскрыть их замыслы, чтобы избежать катастрофы… Основа картины подлинна, как подлинна та борьба, которую мы ведём. Мы, люди, которые стремятся предотвратить войну».

Монолог длится недолго, и подлинный разведчик уступает на экране место вымышленному, 42-летнему Ладейникову.

Рядом с Ладейниковым действует Савушкин, роль которого исполнил Ролан Быков. И это новый образ для фильма подобного рода. Савушкин — пожилой, больной, проживший нелёгкую жизнь актёр детского театра, вдруг попадает в смертельную игру разведок. Все объясняется просто: когда-то он бежал из фашистского концлагеря, где проводил свои эксперименты Хасс. Савушкин один из немногих, кто может опознать этого изверга, и ему предлагают выполнить задание, которое под силу только опытному и смелому разведчику. После недолгих колебаний он соглашается…

Ролан Быков замечательно вписывался в документальную стилистику. То, что его персонаж — актёр, позволяло ему играть ярко и остро, в отличие от сдержанной манеры Банионисa и других актёров.

6 октября группа прибыла в Таллин, чтобы уже там продолжить работу над картиной. Поскольку Ролан Быков в это же время снимался в Измаиле у Карелова в фильме «Служили два товарища», ему приходилось курсировать между двумя съёмочными площадками.

Савва Кулиш рассказывал, что при монтаже фильма пришлось убрать несколько эпизодов. Один из них — едва ли не лучший у Банионисa. Ситуация такова. Ладейников и Элис — барменша из кафе «Сан-Ремо» — любят друг друга. Любовь эта на

экране только угадывалась по взглядам, двум-трём фразам, зато разрыв был показан. Светлана Коркошко — актриса эмоциональная — нервничала на съёмках. И вот в какой-то момент интуитивно она опускалась перед Ладейниковым на колени, пытаясь его удержать. Тогда Банионис, сразу оценив находку, тоже опускался на колени и, понимая, что Элис не видит его лица (её голова была у него на плече), давал волю своему чувству.

Так и стояли они друг перед другом, не видя друг друга, у обоих были на глазах слезы. Потом Банионис вдруг ушёл из кадра — он понял, что этот эпизод принадлежит актрисе, и дал ей возможность отыграть его до конца.

Когда картина была готова, её семь месяцев не принимали. Требовали сокращений. В итоге вырезали из него любовную историю между Ладейниковым и барменшей, смерть актёра Савушкина (его потом «оживили», придумав ему пресс-конференцию в Москве) и кадры с Джоном Кеннеди…

В Госкино решили, что актёры играют плохо. Тогда Савва Кулиш пригласил на просмотр консультантов-разведчиков. Пришли большие чины КГБ. В зал они вошли, когда свет уже погас. После просмотра главный редактор Госкино вновь заговорил о плохо сыгравших актёрах, но один из гостей резко оборвал его: «Актёры играют хорошо!» Удивлённый редактор спросил: «Позвольте узнать, а кто вы такой?» В ответ он услышал: «Я тот, кто знает, о чём говорит». Но редактор не сдавался, стал объяснять, что это коллегиальное мнение. «Это нас не интересует», — отрезал чекист, и судьба картины была решена.

Фильм «Мёртвый сезон» вышел на экраны страны в начале 1969 года и занял в прокате двенадцатое место, собрав на своих просмотрах 34, 5 миллиона зрителей. На фестивалях в Софии (1969) и Минске (1970) он был удостоен почётных призов.

«СЛУЖИЛИ ДВА ТОВАРИЩА»

«Мосфильм», 1968 г. Сценарий В. Фрида и Ю. Дунского. Режиссёр Е. Карелов. Операторы В. Белокопытов и М. Ардабьевский. Художники Л. Семёнов и Б. Царёв. Композитор Е. Птичкин. В ролях: О. Янковский, Р. Быков, А. Папанов, В. Высоцкий, И. Саввина, А. Демидова, Н. Бурляев, Н. Крючков и др.

…Гражданская война. Крым. В руки красноармейцев попадает трофейный киноаппарат — новенький французский «Патэ». Штаб решает использовать этот случай для аэросъёмки местности. Командир полка (А. Папанов) вручает кинокамеру красноармейцу Некрасову (О. Янковский): «Кино — это большое дело! Кино! „Женщину-вампира“ видел? „Сказки любви роковой“… Сидишь и обмираешь… Но мы с тобой будем снимать совсем другое. У меня какая идея. Заснять всех наших красных героев, их революционную доблесть и славу».

И Некрасов вместе с «приставленным» к нему красноармейцем Карякиным (Р. Быков), недавно разжалованным за неуважение к воинской дисциплине, полетит на аэроплане в разведку, а потом будет снимать красных героев, торжественный парад и стремительные атаки.

Роль Некрасова — одна из самых любимых у Олега Янковского. О том, как создавался образ красноармейца, он рассказывал: «Что же за человек был этот хроникёр гражданской войны, её безымянный летописец? Я представил его молчаливым, застенчиво-сдержанным, неуклюжим. Я придумал ему „легенду“. Он воспитывался в семье священнослужителя — об этом сказано одной строкой в сценарии. Некрасов в детстве был предоставлен самому себе, много читал, думал, мечтал о прекрасном. Я представил себе семью небогатого дьячка, которая приняла мальчика, оставшегося без родителей… Я представил нехитрую библиотеку, в которой было, однако, десятка полтора настоящих книг, я представил первые сеансы загадочного „синема“, так поразившего воображение юноши. Он рос в мире романтических иллюзий и книжных идеалов. И вот такой мягкий, замкнутый, немного не от мира сего юноша попадает в конкретное, сложное, кипящее время. Некрасов пришёл в революцию не потому, что до конца понимал её цели и смысл — это случилось позже. Мы привыкли считать, что мужеством обладают лишь те, кто в детстве и юности прошёл суровую школу. Но это не так — мужеством обладают те, кто обладают мужеством… И сплошь и рядом душевную стойкость, отвагу, презрение к компромиссам

обнаруживают именно люди такого склада, как мой Андрей Некрасов… Мне было обидно, что Андрей Некрасов погибал. Я нафантазировал замечательное будущее для него. Он мог бы стать одним из родоначальников революционного советского киноискусства — у него была гражданская позиция, свежесть и неординарность взгляда на мир, фундаментальность внутренней культуры. Но он погиб».

«Служили два товарища в однем и тем полке» — такую когда-то пели песню. Два товарища — это Некрасов и Карякин. Некрасов — интеллигентный, мягкий, полный спокойной доброжелательности к людям. Таким он описан в сценарии. Таким его и сыграл Янковский.

Карякин — натура иного плана. Горяч, подозрителен, скор на расправу. Был командиром роты, разжаловали в рядовые за то, что расстрелял «военспеца» — и расстрелял, наверное, зря, как спустя несколько дней едва не расстреляли его самого. Но это ничему не научило Карякина. Уж, кажется, он имел возможность убедиться в смелости Некрасова, только что сам его хвалил: «Ты мужик геройский, пролетарского поведения», а вот случилась у Некрасова неприятность, не сумел он снять на плёнку вражеские укрепления — и Карякин уже себя не помнит от гнева: «… разрешите обратиться. Некрасов беспартиец, происхождением чуждый, вёл злые разговоры против революции, и эту плёнку он нарочно загубил».

Быков играет свою роль легко, озорно, весело! Кепчонка по самые брови, манеры и говорок паренька с городской окраины. Он полон оптимизма и неунывающей деловитости. Ему говорят: «Мотор заглох», — а он, не раздумывая: «Почему? Чини!» (А мотор заглох у аэроплана, и какое уж тут «чини», когда через секунду машина врежется в землю!) Его ведут расстреливать, а он простодушно: «Опять расстрелять. Это сколько же можно».

Очень интересный герой получился у Быкова. Киновед И. Левшина отмечает: «Ролан Быков сыграл Ивана Карякина, тульского слесаря, красного бойца, фанатика мировой революции, показав в нём и величие и мелкость, и прозорливость фанатизма и тугодумие невежества, и все сметающую страсть и крестьянскую расчётливость».

Тем не менее образ Карякина долгие годы ставился в вину артисту. Начальство спрашивало: «Он положительный или отрицательный?»

Запомнился в этом фильме и мужественный герой Владимира Высоцкого. Актёр с большой психологической достоверностью создаёт образ кавалерийского поручика Брусенцова — белогвардейца, врага, но храброго и честного перед самим собой,

по-своему верного присяге.

Брусенцов с трудом успевает добраться до переполненного эмигрантами последнего корабля, уходящего из Крыма. Он уже не думает о спасении коня, которому был обязан своей жизнью. Обезумевшее животное бросается в море за своим хозяином.

«Брусенцов гибнет потому, что видит, что Россия идёт совсем не тем путём, который он выбрал для себя, — объяснял Высоцкий. — А он служил своему белому делу преданно до самого конца. Он смелый человек, способный, талантливый. Если бы он не оказался по ту сторону баррикад, он принёс бы много пользы. Только в самом конце фильма он понял, что он теряет Родину, уплывая за границу. Он понял, что Россия пойдёт по-другому. А вместе с Родиной он теряет жизнь свою. Он стреляется. Как отчаявшийся человек, опустошённый, он пускает себе пулю в рот.

Меня спрашивают: «Что он, из-за лошади застрелился?» Ну конечно, нет. Хотя лошадь тоже жалко. Она остаётся. Но он застрелился из-за своей опустошённости полной, отчаяния».

Да, судьба Брусенцова полна трагизма. В то же время ряд сцен авторы фильма решают в ироническом ключе. Так, бегство главных героев, Некрасова и Карякина, из махновского плена происходит в подчёркнуто замедленном темпе.

Через весь лагерь на глазах у бандитов один другого ведёт под прицелом ружья, захваченного у «снятого» ими часового. Пленники медленно садятся в тачанку. И тут сценаристы настаивали на том, чтобы Карякин с товарищем хлестнули лошадей и тачанка понеслась бы так, чтобы за ней невозможно было угнаться. Ролан Быков возражал: в «вестерне по-русски» тачанка должна поначалу ехать медленно, и настоял на своём. Когда смотрели отснятый материал, в зале раздался смех, едва тачанка медленно тронулась с места и, не торопясь, покинула бандитский лагерь. Потом, конечно, началась бешеная погоня с выстрелами и со всем тем, что в таких случаях полагается.

«Вот пуля пролетела, и товарищ мой упал…» Песня бесхитростная, но в неё вместилась целая жизнь — с боевой дружбой, походами, гибелью. И вот Карякин, который пришёл сдавать киноаппаратуру после гибели друга, говорит о Некрасове: «…Беззаветный был человек, преданный боец делу революции. А вот мысли имел глупые… а вообще-то меня должно было убить-то…»

Картина «Служили два товарища» заканчивается старой кинохроникой. Авторы словно бы возвращают своего погибшего героя в строй, в те колонны солдат, которые в памятное утро 7 ноября 1920 года праздновали третью годовщину революции, ещё

не зная, что им суждено взять Перекоп. Многие из них погибнут во время штурма, умрёт и Некрасов, но все они оживут в этой плёнке, уже неподвластные времени.

В одном из интервью 2004 года Олег Янковский сказал: «Я очень люблю эту картину, она не стареет, мудрая такая, чистая». С этими словами трудно не согласиться.

«ДОЖИВЁМ ДО ПОНЕДЕЛЬНИКА»

Киностудия им. М. Горького, 1968 г. Сценарий Г. Полонского. Режиссёр С. Ростоцкий. Оператор В. Шумский. Художник Б. Дуленков. Композитор К. Молчанов. В ролях: В. Тихонов, И. Печерникова, Н. Меньшикова, М. Зимин, О. Женева, И. Старыгин, О. Остроумова, Ю. Чернов, В. Зубарев и др.

Фильм «Доживём до понедельника» посвящён школе. Трём дням из жизни 9-го класса. Но и этих трех дней достаточно, чтобы понять школьную действительность, сложные взаимоотношения между учениками и учителями.

Знакомство наше начинается со случая не совсем обычного: в классе каким-то образом оказалась ворона. Кажется, её принёс сюда рассеянный Шестопалов (В. Зубарев), чтобы развлечь Черкасову (О. Остроумова), в которую тайно влюблён.

Молоденькая учительница английского языка Наталья Сергеевна (И. Печерникова) решила поймать птицу, мешавшую заниматься, встала на стол; в эту минуту в класс заглянул историк Илья Семёнович Мельников (В. Тихонов) и сделал учительнице обидное замечание: та потерялась и выбросила птицу, укутанную тряпкой, в форточку. Дети всполошились, Наталья Сергеевна разнервничалась, выгнала из класса одного, другого. Так возникает первый конфликт…

Надо отметить, что сценарий Георгия Полонского был написан точно и требовал от режиссёра только хорошей работы.

«Я учился в то время на Высших сценарных курсах, и „Доживём до понедельника“ был моим дипломным сценарием, — вспоминает Полонский. — К счастью, когда сценарий был готов, его дальнейшим продвижением занялся мой педагог Иосиф Ольшанский. Он дал прочитать его директору студии им. Горького…».

Директор Григорий Бритиков пригласил режиссёра Ростоцкого: «Станислав, я хочу, чтобы ты снял этот фильм», и протянул ему сценарий.

«Мы послали в Госкино литературный сценарий, потом режиссёрский, но ответа всё не было и не было, — рассказывал Ростоцкий. — Тогда Бритиков на свой страх и риск принял решение начать съёмки. По тем временам это было неслыханно и грозило ему большими неприятностями. Мы прекрасно понимали, что каждую минуту фильм могут закрыть, поэтому съёмки проходили очень быстро — мы сняли фильм всего за три с половиной месяца».

На роль учителя Мельникова был приглашён Вячеслав Тихонов. После выхода картины «Войны и мир» на экран он решил уйти из кино — настолько не понравился себе в роли Болконского. И тут ему позвонил Ростоцкий с предложением попробовать свои силы в новом фильме «на современную тему», сыграть роль учителя.

Тихонову, прожившему четыре года в мире Толстого, предлагаемая роль показалась мелкой, безликой. Но режиссёр настаивал: «Прочти ещё раз». Вячеслав Тихонов читает ещё раз и повторяет: «Это не моя роль». И тут Станислав Ростоцкий применил недозволенный приём: «Если ты мне друг — ты должен играть».

Лишь позднее Тихонов понял, что же побудило его друга Ростоцкого так настойчиво добиваться его участия в фильме. Учитель истории Илья Мельников находится на перепутье. У него изменилось отношение к профессии, он пересматривает многие свои взгляды, наконец решает: «Я не имею права преподавать». А Вячеслав Тихонов, находящийся в жизни в таком же состоянии, как и герой фильма, читая сценарий, пропустил эту важную сюжетную линию. Но то, что нравственная перестройка Ильи Мельникова очень точно соответствует внутренней борьбе Вячеслава Тихонова, понял Станислав Ростоцкий. Именно поэтому он был так упорен в «навязывании» роли.

Позже Тихонов говорил: «Теперь уже, задним числом, я понимаю, что в этом и состоит талант режиссёра: увидеть в актёре то, что, может быть, он сам в себе даже не подозревает. Сейчас я осознаю, какое счастье, что я всё-таки сыграл Мельникова. Какое счастье, что Ростоцкий не отступил, настоял на своём и заставил меня сняться, и это помогло мне снова обрести веру в себя и вернуться в кинематограф…»

Против кандидатуры Тихонова поначалу возражал сценарист Георгий Полонский. Ему казалось, что артист слишком красив и молод для героя, который должен был быть человеком много повидавшим и не похожим на стандартного советского героя. Полонский предлагал Бабочкина, Гердта, но Ростоцкий был непреклонен. Он сказал, что Тихонову будет наложен возрастной грим, а перед съёмкой попросил Полонского подойти к актёру и поддержать его. Конфликт был исчерпан.

Для школьников имеет большое значение личность учителя. Мельников постоянно обращается к разуму, сердцу, к личному мнению ученика. Он стремится понять ребят, пробудить у них самостоятельность мышления.

Но почему превосходный учитель Илья Семёнович готов уйти из школы? Хотя бы потому, что рядом преподаёт словесность

Светлана Михайловна (эту роль прекрасно сыграла И. Меньшикова) — преподаёт так, что в скучно механическую игру превращаются самые живые человеческие чувства.

Центральный эпизод фильма — «Сожжение счастья» (так его назвали зрители). Генка Шестопалов, поэт, мечтатель, пробравшись в учительскую, сжигает все сочинения на тему «Моё представление о счастье». Сам же Генка напишет: «Счастье — это когда тебя понимают». Боясь, что учительница литературы Светлана Михайловна не поймёт ребячьих откровений, Генка решится на поджог в надежде, что его поступок поддержат ребята. Но не все поняли его, некоторые осудили.

В решающие моменты кинорассказа, когда конфликты обнажились, когда одному ученику грозит исключение из школы, одной учительнице — холодное презрение класса, режиссёр Ростоцкий и оператор В. Шумский пользуются крупными планами, что отметят критики: «Давно на нашем экране не было такой простой и искусной игры кинопортретами».

В роли начинающего педагога Натальи Сергеевны снялась Ирина Печерникова. Её героиню, как и Мельникова, отличает талант понимания детской души.

«Поначалу было очень страшно сниматься, так как у Ростоцкого всегда была одна и та же съёмочная группа, а я была новенькая, — вспоминает актриса. — Да к тому же я тогда, как и полстраны, была тайно влюблена в Тихонова и очень его боялась. Меня на все внерабочие мероприятия брали с собой, чтобы я к нему привыкала. И вот однажды, когда всю съёмочную группу наградили поездкой в дом отдыха на Валдай, я зачем-то робко вошла к нему в номер, а он стоит на четвереньках посреди комнаты и совершенно зачарованно мне говорит: „Ира, посмотрите, какая красота!“, и показывает на разложенные вокруг по всей комнате блесны, крючки и другие рыболовные снасти. Я посмотрела, и все мои страхи по отношению к нему улетучились. А потом многие годы зрители считали нас мужем и женой.

Однажды Ростоцкий запер меня в комнате с моими предполагаемыми учениками, чтобы мы прогнали текст перед съёмками. Когда же он через пятнадцать минут вернулся, я лежала лицом на столе и рыдала, потому что не только не смогла порепетировать, но даже просто докричаться до них не смогла».

В том, как ведут себя даже в резко конфликтных ситуациях Шестопалов и его товарищи, чувствуются шестидесятые годы — в то время ребятам надо было объяснять, что такое голод, безработица, недоедание, социальное неравенство. Тогда они от этого были избавлены. Но каждому времени — свои драмы. Например, драмы возраста, когда ты для себя уже взрослый, а для

других — почти ребёнок, бремя юности ничуть не менее тяжкое, чем бремя зрелых лет, — это неизбывно.

Школьников играли в основном студенты театральных училищ. Юрий Чернов, исполнитель роли Сыромятникова, рассказывал: «Я был студентом циркового училища и снимался на студии Горького в эпизодической роли в фильме „Пароль не нужен“. Играл красногвардейца, участвовавшего в самодеятельности. И вот прогуливался я при полном параде по коридорам: светлые волосы, чёрные приклеенные усы, борода: костюм красногвардейца. Там меня и встретила ассистент Ростоцкого и пригласила на пробы. Когда я вошёл в комнату, в которой сидели ребята, кто-то из них сразу сказал: „О, Сыромятников!“. На меня надели школьную форму, но костюмерша сказала, что она слишком новая и её надо „обжить“, поистрепать. Вот мы и пошли её трепать на футбольное поле. Мяча не было, поэтому играли моим портфелем, и тётки, которые сидели на лавочках, на меня все кричали: „Ты что, двоечник, портфель портишь? Мать покупает, а ты портишь!“, а я бегаю в школьной форме и отвечаю им: „Мне, мамаши, это надо для работы“».

В роли Кости Батищева снялся Игорь Старыгин. По сценарию он должен был быть модником. Но ему никак не могли найти джинсы. И вот на студии, где-то на складе, нашли кусок японской джинсовой ткани и буквально за один день сшили штаны, прицепив всевозможные заклёпки. Когда же начали снимать, Ростоцкого всё же не устроило то, как Игорь выглядел. Он снял с себя шикарную американскую куртку и надел на Старыгина: «Вот теперь ты пижон!»

Запомнилась по этому фильму и молодая актриса Ольга Остроумова. Она очень волновалась, что приводило иногда к неожиданным последствиям. Когда снимали сцену с пощёчиной, Остроумова так врезала Валерке Зубареву — Генке Шестопалову по лицу, что пятерня полчаса горела у него на щеке, и ему делали примочки. Но самое забавное, что при пересъёмке этого эпизода Валера стал так жмуриться в ожидании удара, что сцена получалась очень искусственной. В итоге после нескольких дублей решили оставить самый первый.

Станислав Ростоцкий подчёркивал: «Самое главное для меня — и в жизни, и в искусстве — можно сформулировать фразой, которая звучит в картине „Доживём до понедельника“. Это когда Мельников говорит о лейтенанте Шмидте, что „главный его дар — ощущать чужое страдание более остро, чем своё; именно этот дар рождает бунтарей и поэтов“. Я считаю, что это надо написать красными буквами для всех, кто пытается заниматься всерьёз тем,

чем мы занимаемся. Потому что, на мой взгляд, это и есть самое главное».

Картину сняли быстро, но на экран она вышла не сразу: из Госкино пришло письмо, в котором говорилось, что самой большой ошибкой студии им. Горького был запуск фильма «Доживём до понедельника». Министр культуры сказал режиссёру: «Ростоцкий, что ты со мной делаешь! Ты снял хороший фильм, но я даже радоваться этому не могу, потому что у меня четыре телефона, и по каждому из них мне могут позвонить».

«Доживём до понедельника» не выпускали до тех пор, пока фильм не показали на съезде учителей. Сначала зал холодно принимал фильм, но в финале все аплодировали стоя. Обычно сдержанные педагоги скандировали, как на хоккейном матче: «Мо-лод-цы!» С этого показа и начался грандиозный успех картины. И оказалось, что она даже очень нужная. «Доживём до понедельника» напечатали рекордным тиражом в 4 тысячи экземпляров.

Фильм Ростоцкого был удостоен Государственной премии и приза на Московском кинофестивале. Режиссёр, объездивший со своим произведением почти полмира, много лет спустя говорил: «Я думаю, что, если бы не было советской системы и не было такого духа сопротивления, то и картина бы не получилась».

«БРИЛЛИАНТОВАЯ РУКА»

«Мосфильм», 1969 г. Сценарий М. Слободского, Я. Костюковского, Л. Гайдая. Режиссёр Л. Гайдай. Оператор И. Чёрных. Художник Ф. Ясюкевич. Композитор А. Зацепин. В ролях: Ю. Никулин, А. Миронов, А. Папанов, Н. Гребешкова, С. Чекан, В. Гуляев, Н. Романов, Н. Мордюкова, С. Светличная, А. Файт, Г. Шпигель.

Зрители любят весёлые, смешные комедии. Любят и детективные фильмы — с острой интригой, с головокружительными приключениями. Режиссёр Леонид Гайдай, писатели Морис Слободской и Яков Костюковский создали комедию, пародирующую детектив. Цветной и широкоэкранный «кинороман в двух частях из жизни контрабандистов с прологом и эпилогом» получился остросюжетным и занимательным, смешным и ироничным. «Бриллиантовая рука» по праву считается одной из лучших комедий в истории отечественного кинематографа.

Сюжет фильма не такой уж и выдуманный. Яков Костюковский вычитал в одной из газет историю, связанную с контрабандой драгоценностей. Правда, там всё происходило не в Стамбуле, а в Альпах, где-то на границе Италии…

Когда сценарий был утверждён, в киногруппу Гайдая выстроилась очередь: костюмеры и декораторы, операторы и осветители были уверены, что съёмки запланированы в какой-нибудь заграничной стране. Но Гайдай решил снимать Стамбул в Баку, а приморский городок — в Адлере.

Сценарий «Бриллиантовой руки» Костюковский и Слободской писали под Юрия Никулина. В студийной заявке отмечалось: «… На этот раз мы совместно с режиссёром Гайдаем решили временно отказаться как от нашего героя Шурика, так и от популярной троицы… Юрий Никулин будет играть уже не Балбеса, а центральную комедийную роль. Это будет скромный служащий отнюдь не героического вида и нрава, волею обстоятельств попадающий в самую гущу опасных приключений…»

В одном из интервью о съёмках фильма Леонид Гайдай рассказывал, что всячески стремился уйти от «питкинизма» (так он шутя называл нагромождение нереальных и надуманных положений, в которые то и дело попадает небезызвестный комедийный персонаж мистер Питкин). Герой «Бриллиантовой руки» — Семён Семёнович Горбунков, скромный экономист из

«Гипрорыбы», — абсолютно реален, правдив. Авторы фильма шли от жизненной ситуации, порой лишь чуть-чуть её утрируя. «Я не трус. Но я боюсь», — говорит Семён Семёнович.

Надо сказать, что Юрий Никулин вначале скептически отнёсся к сценарию «Бриллиантовой руки»: «Очень странная история. Драгоценности ввозят в Союз, а не наоборот».

В результате в фильме Гайдая снялась вся семья Никулиных. Жена актёра Татьяна Николаевна появилась в эпизодической роли экскурсовода, а десятилетний сын Максим сыграл «святого» мальчика с ведёрком и удочкой, которого Граф (Миронов) встречает на острове.

Летние каникулы были в разгаре, и Никулин-младший с энтузиазмом согласился на роль. Но эпизод долго не давался ему. Когда Миронов только замахивался ногой для удара, он уже начинал падать в воду. Чувствовалось, что Максим ждёт удара. Так сняли семь дублей. Наконец Гайдай громко объявил: «Все, в следующем дубле Андрей не будет бить Максима, а просто пройдёт мимо».

А Миронову Гайдай тихонько шепнул: «Бей, как раньше. И посильнее».

Максим спокойно нагнулся с удочкой и внезапно получил сильный пинок… Он упал в воду и почти закричал: «Что же вы, дядя Андрей?!» Эпизод был снят.

В Адлере съёмочная группа жила в гостинице «Горизонт», в подвале которой оборудовали костюмерную и реквизиторскую. В реквизиторской хранили «двойника» Никулина — сделанную из папье-маше фигуру Горбункова. Её должны были сбрасывать с высоты пятьсот метров при съёмке эпизода, когда Семён Семёнович вываливался из багажника «Москвича», подвешенного к вертолёту. Чтобы фигура не пылилась, её накрыли белой простыней.

Подметая подвал, уборщица приподняла простыню и обомлела. Перед ней лежал Никулин. Придя в себя, она выбежала наверх. Через час весть о «смерти» любимого артиста разлетелась по всему городу.

Узнав об этом, Никулин позвонил в Москву и предупредил мать, чтобы она не беспокоилась. И правильно сделал, ибо через день весть о его «трагической гибели» уже достигла и столицы.

В «Бриллиантовой руке» Никулин с блеском исполнил «Песню про зайцев». Юрий Владимирович не ожидал, что эта песня станет столь популярной.

Второй актёрский сюрприз фильма — Андрей Миронов. Здесь он во всю силу развернулся в роли острокомедийной, гротесковой. Его Геша Козодоев, по прозвищу Граф, —

авантюрист-неудачник, то и дело попадающий впросак, — сыгран с таким блеском! Отточенный жест, выразительная мимика, виртуозная лёгкость и пластика движений.

Сейчас мало кто знает, что на роль Козодоева претендовали также Вицин, Носик, Рудин и Пуговкин.

После «Бриллиантовой руки» Андрей Миронов стал всенародно любимым актёром, как писали, судьба протянула ему свою «бриллиантовую руку». Открылся новый искромётный комедийный талант.

Вот бежит он по восточному городу в сияющем костюме и говорит заморской проститутке: «Ай-лю-лю потом! Найн, нихт, нет! Ни в коем случае! Что ей надо, я тебе потом скажу! Леди, сеньора, фрау, мисс! К сожалению, ничего не выйдет. Руссо туристо — облико морале, ферштейн?!» И виртуозная импровизация навсегда войдёт в фольклор советского путешественника…

Блестящий концертный номер — исполнение Мироновым песенки об Острове Невезения. На седьмой день увлекательного путешествия на белом лайнере в южном море под синим небом он скажет Горбункову: «Сеня, про зайцев — это не актуально!» И тут же эффектно выдаст джазовую мелодию. Юрий Никулин рассказывал: «Интересно, что его песню Гайдай хотел убрать, хотя фонограмма была уже записана. „Получается вставной номер“, — говорил он. Но мы всей группой упрашивали его оставить песню. Когда эпизод стали снимать и Миронов под фонограмму начал танцевать, для меня стало просто открытием то, как он двигается. А когда сделали первый дубль, вся съёмочная группа аплодировала. Мы были удивлены и поражены, его выступление захватило всех. Но и в каждом следующем дубле он находил что-нибудь новое, импровизировал».

На роль второго бандита-контрабандиста Лёлика пробовались Папанов, Пуговкин. Худсовет выбрал Анатолия Папанова.

Кто же он, этот великовозрастный Лёлик? По роли — матёрый рецидивист, правая рука самого «шефа» и даже, страшно сказать, «вор в законе»… По иронии авторов вся безграничная и суровая власть Лёлика распространяется только на Графа. Многие выражения этого героя стали крылатыми: «Если человек идиот, то это надолго», «Нет такого мужа, который хотя бы на час не мечтал стать холостяком», «Бить буду аккуратно, но сильно!», «Чтоб ты жил на одну зарплату!», «За чужой счёт пьют даже трезвенники и язвенники»…

По законам детективного жанра рецидивист Лёлик должен вызывать у зрителя чувство страха, омерзения, неприязни.

Реакция зала при его появлении на экране всегда однозначна — смех. Ещё больше симпатий вызывает Граф. Даже жулики у Гайдая, как заметил один из критиков, «жизнерадостно спешат к своему краху…». Так бывает только в игре.

У Папанова долго не получалась сцена на рыбалке, когда его Лёлик выныривает из воды. После очередного неудачного дубля замёрзший Папанов, высунувшись из воды, рявкнул в сердцах на ассистента: «Идиот!» Это было случайно заснято, а потом Гайдай вставил эпизод в картину.

Нонна Мордюкова тоже предстала в непривычном образе. Её «общественница» из ЖЭКа по фамилии Плющ обрисована средствами тонкой, разящей сатиры. («Может, там собака — друг человека, а у нас управдом — друг человека». «Наши люди в булочную на такси не ездят!». «А если не будут брать — отключим газ». «Все эти годы он маскировался под порядочного человека».)

Удивительное дело, но редакторы студии именно игру Нонны Мордюковой объявили неудачной. Об этом, например, говорили режиссёры Столпер, Арнштам, Рязанов, критик Туровская, а также Кремнев, Соколовская. Гайдай всё же отстоял в фильме Мордюкову, и её образ получился одним из самых ярких.

По сценарию управдомша Плющ в разговоре с женой Горбункова заявляла: «Я не удивлюсь, если завтра выяснится, что ваш муж тайно посещает синагогу». Вышестоящее начальство, посмотрев картину, сказало: «Вот вы подняли еврейский вопрос, но никак его не решили».

Гайдай недоумевал — это же шутка. После объяснений режиссёра, что еврейскую проблему он и не думал затрагивать, начальство предложило: «Ну скажите хотя бы: „Тайный дом свиданий“». — «Я знаю, что в нашей стране есть синагоги, — сказал Гайдай, — но вот насчёт тайных домов свиданий ничего не слышал». В конце концов синагогу заменили на любовницу.

Супругой главного героя Горбункова хотели стать Нина Гребешкова и Ия Саввина. Предпочтение было отдано Гребешковой, жене Гайдая. Роль ей не очень нравилась: «Ну что здесь можно играть, все какое-то бело-розовое…» Леонид Гайдай отреагировал тут же: «А такая и должна быть жена!»

В первоначальном варианте сценария эпизод, где жена будит пьяного Горбункова, выглядел иначе. Семён Семёнович должен был проснуться оттого, что ему на голову упала картина. Специально сделали мягкую раму, но картина не желала падать правильно. Сцена не получалась. И тогда актриса предложила: «Ведь он работяга и привык просыпаться в семь утра по звонку будильника. Давайте я заведу будильник и поднесу к его уху».

Так и сняли.

Когда «Бриллиантовая рука» вышла на экраны, Гайдаю пришло письмо. Зритель хвалил игру Гребешковой и писал: «Именно такой и должна быть настоящая жена!» «Ну вот, видишь, а ты играть не хотела!» — произнёс довольный режиссёр.

И ещё несколько забавных историй, связанных со съёмками «Бриллиантовой руки».

Леонид Гайдай любил поэта Михаила Светлова. Но ни в одной его картине стихи поэта не звучали. Тем не менее имя Михаила Светлова присутствует в «Бриллиантовой руке» — как название парохода. Изначально пароход носил имя «Победа», но его ради картины закрасили. Потом, правда, краску смыли и «Победу» вернули.

В титрах фильма мелькнула фраза, сочинённая Гайдаем: «Киностудия благодарит граждан, предоставивших для съёмок золото и бриллианты». После просмотра к режиссёру подходили зрители и интересовались: «И многие давали свои бриллианты?»

На съёмках «Бриллиантовой руки» серьёзно потрудились гримёры. «Было очень жарко, и грим приходилось освежать гораздо чаще обычного, — рассказывает художник Мария Чиглякова. — Так, например, Мордюкову зрители увидели первый раз с короткими волосами именно в „Бриллиантовой руке“. Это, конечно, парик. Ведь Мордюкова не делала коротких стрижек. Для создания образа женщины-вамп тоже понадобились искусственные волосы. У Светличной, наоборот, тогда были короткие волосы. Для неё сделали шиньон. Что касается макияжа, то он соответствует тогдашней моде — длинные ресницы и большие глаза. Потребовались небольшие изменения и Никулину — закрашивали седые волосы».

В одном из эпизодов Горбунков поскальзывается на арбузной корке с криком «Чёрт побери!» Сначала Никулин приземлялся на надувной матрац под цвет асфальта. Падал актёр уверенно, но не столь красиво, как того хотелось режиссёру. После нескольких неудачных дублей Леонид Каневский, сыгравший в фильме контрабандиста-аптекаря, предложил свои ноги. На Каневского надели брюки, туфли и носки Никулина, и он мастерски поскользнулся. Так что нога в кадре его, а не Никулина.

Страшная абракадабра, которой ругается контрабандист — герой Каневского, — зашифрованное послание тогдашней его возлюбленной, позже ставшей супругой. Если вслушаться, то можно разобрать, как контрабандист несколько раз повторяет «Березина куманит!» Березина — фамилия супруги Каневского.

Анну Сергеевну (Незнакомку) выбирали из трех актрис: Светланы Светличной, Эвы Киви из Эстонии и Юдиной. Но

прежде эта эпизодическая роль была предложена Кларе Лучко. «В „Бриллиантовой руке“ у меня была только фотопроба, — вспоминает Лучко. — Я шла по студии, навстречу шёл Гайдай. Он окликнул: „Клара, хочешь попробоваться в мою картину?“ Я говорю: „Знаешь, в купальнике мне сниматься не очень“. „Ну давай попробуем!“ Мне дали какой-то купальник, рассказали сцену. Я попробовалась для фото, и все. Роль мне показалась несерьёзной. Уехала сниматься в другой картине. Когда вернулась, Светличная уже была утверждена».

Актриса Светлана Светличная, из чьих уст вырвалась знаменитая фраза «Не виноватая я! Он сам пришёл!» впервые в истории советского кино показала на экране чувственный стриптиз. Но по приказу начальства кадры со стриптизом при показе на телевидении безжалостно вырезались.

В финале Никулина по голове бьёт крюк подъёмного крана. Это не режиссёрская находка — так получилось. Юрий Владимирович, несмотря на сильную боль, доиграл эпизод до конца.

В первых кинопробах (кстати, рабочее название фильма «Контрабандисты») свои песни Миронов и Никулин исполняют на пароходе. Но затем решили песню Никулина перекинуть в ресторан. При монтаже убрали гида, ностальгирующего по родине. Сильно была сокращена роль Мордюковой, блуждание Миронова по лабиринту за границей. Предлагалось вырезать и весь эпизод с рыбной ловлей. Здесь Гайдай пошёл на хитрость: он предложил композитору Александру Зацепину написать для сцены с рыбалкой музыкальный фрагмент. На повторном просмотре члены худсовета заметили, что после сокращений сцена смотрится намного лучше. Гайдай только улыбался: рыбную ловлю он вообще не сократил!

В прокате 1969 года фильм «Бриллиантовая рука» занял первое место, на его сеансах побывали 76, 7 миллиона зрителей! Цифра невероятная для современной России.

«БЕЛОЕ СОЛНЦЕ ПУСТЫНИ»

«Мосфильм», 1970 г. Сценарий В. Ежова и Р. Ибрагимбекова. Режиссёр В. Мотыль. Оператор Э. Розовский. Художники Б. Маневич и В. Кострин. Композитор И. Шварц. В ролях: А. Кузнецов, С. Мишулин, К. Кавсадзе, П. Луспекаев, Н. Годовиков, Р. Куркина и др.

«Белое солнце пустыни» родилось почти случайно. В 1968 году на «Мосфильме» забраковали два сценария приключенческих фильмов. Однако снять картину в этом жанре руководству студии всё-таки хотелось, и сценаристу Валентину Ежову (автору «Баллады о солдате») поручили в течение полутора месяцев создать сценарий отечественного вестерна, точнее истерна.

Местом действия Ежов выбрал среднеазиатскую пустыню. Правда, сам он в пустыне никогда не был, поэтому в соавторы взял своего товарища по Высшим сценарным курсам Рустама Ибрагимбекова.

Ежов встречался с ветеранами Гражданской войны, которые в 1920-е годы сражались с басмачами в Средней Азии. Один из них вспомнил, как басмачи, спасаясь от настигавших их красных отрядов, бросали в пустыне свои гаремы. «Прискачешь, бывало, к какому-нибудь колодцу, — рассказывал ветеран, — а рядом с ним женщины сидят. Оставить их в пустыне нельзя, погибнут. Вот и приходилось вместо преследования банды сопровождать „неожиданный подарочек“ к ближайшему кишлаку. Ох, и намучаешься с ними в дороге!»

Вместе с Ибрагимбековым Ежов тут же уехал на Волгу, под Кстово, и там буквально за месяц они написали сценарий под названием «Пустыня». Кинодраматургам удалось создать полнокровные, яркие характеры и, что очень важно, национальные. Таков красноармеец Федор Сухов, боец за освобождение трудового народа всей земли, Закаспийского интернационального пролетарского полка имени товарища Августа Бебеля. Это человек хозяйственный, мастеровитый, смекалистый, лукавый и добрый. Федор Сухов спешит к себе на Волгу в родную деревню и уже видит в сладких снах любезную жену свою Катерину Матвеевну. Но, как всегда бывает в приключенческих фильмах, путь храброго солдата не мог обойтись без необычайных происшествий.

Несмотря на то что фильм снимался под эгидой Экспериментальной студии, руководимой Г. Чухраем, неприятности преследовали Мотыля и его группу постоянно.

Главный редактор студии — строгая дама — почему-то невзлюбила «Белое солнце». Её стараниями картину неоднократно пытались закрыть.

На роль Федора Сухова пробовалось несколько актёров. В финале остались двое: Анатолий Кузнецов и Георгий Юматов, который и был утверждён на эту роль. Однако буквально накануне съёмок Юматов подрался и на какое-то время выбыл из строя. Что делать? Собравшись с духом, Владимир Мотыль позвонил Кузнецову. К счастью, актёр не держал обиды и сразу согласился приехать на съёмки.

Долго не могли найти исполнителя на роль таможенника Павла Верещагина, неторопливого и обстоятельного, знающего цену жизни и смерти. Мотыль поделился бедой с режиссёром Геннадием Полокой, который тут же прокрутил одну из актёрских проб Павла Луспекаева. Проба была блестящей.

До «Белого солнца пустыни» Луспекаев как киноактёр был малоизвестен, он всегда оставался верен театру. Но в 1967 году актёру сделали операцию по ампутации обеих стоп. Трудно даже вообразить отчаяние, пережитое Луспекаевым, когда, преодолевая адскую боль, он сделал первые шаги на пятках и понял, что о возвращении в театр не может быть и речи.

Полока уверил Мотыля, что скоро Луспекаев будет в форме, потом добавил: «Придумай сцены в воде. Он плавает как рыба. И поезжай к нему. Полюбуйся его торсом. Рубцы на плече, на руке — это же биография!»

В самом деле, Верещагин — герой «германской» войны, кавалер георгиевских крестов. Что же тут удивительного, если у него костыли! В воображении Мотыля замелькали сцены драки на баркасе. Как герой пустил в дело костыли, и как бандит метнул нож, угодивший в деревянную ногу, а Верещагин даже не поморщился.

Рассказывает Владимир Мотыль:

«С этим радужным планом я позвонил в двери луспекаевской квартиры. Первое, что меня удивило, — Луспекаев был на ногах! Если мне не изменяет память, двери открыл он сам. Никаких костылей. Только в руке палка. И с ходу разговоры — о роли, о сценарии, который он уже прочитал. Как будет выглядеть этот кусок, как тот, кто партнёры, написана ли песня, где будем снимать.

И тут я понял, что настала пора изложить мой план. В заключение рассказа про новую биографию Верещагина я пообещал, что часть сцен на баркасе мы перенесём в павильон, чтобы ему не мучиться в штормовую качку.

Была луспекаевская пауза. Потом он поднялся,

демонстративно отставив палку и прошёлся по комнате, постукивая голыми пятками. По сей день не могу понять, как он держался, как не терял равновесия. Дав мне прийти в себя, Луспекаев сказал по-свойски: «Знаешь, всё-таки Верещагина должно быть жалко. А что получится? Пьяница, безногий. Вроде туда ему и дорога. А здоровый мог бы жить — и вдруг нате! Это же лучше. Вот две-три роли сыграю без костылей, а уж потом поглядим — может, какого-нибудь инвалида… И сцену на баркасе надо снимать в море, чтоб штормило, качало, чтобы получилось как надо».

Это было в июле 1968 года, а в августе Мотыль начал съёмки в Дагестане, где на берегу Каспийского моря, в нескольких километрах от города Каспийска были построены декорации — несколько бутафорских домиков, дом Верещагина, сад с виноградником, нефтеналивные баки. К берегу был подогнан старый баркас махачкалинского рабочего порта «Дербент», переименованный на время съёмок в «Тверь». Из Средней Азии привезли двух верблюдов.

Мало кто знает, что рабочее название фильма «Спасите гарем!» Состав гарема постоянно менялся. В основном это были актрисы-любительницы — продавец, научный работник, студентка ВГИКа и даже… жрица любви. Старшую жену Зухру играла молодая актриса БДТ Татьяна Ткач (она потом снималась в «Беге», но больше известна по роли Ани, любовницы Фокса, в фильме «Место встречи изменить нельзя»). Гюльчатай играли две девочки: Татьяна Денисова из Московского циркового училища (у неё возник некиношный роман с Петрухой) и Татьяна Федотова из балетного училища имени Вагановой.

В число «любимых жён» Абдуллы входила и студентка из Латвии (высокая и медлительная) — Велта Чеботаренок, отец которой был председателем Юрмальского горисполкома. Много лет спустя Велта рассказывала:

«…Вы не представляете, в каких условиях нам пришлось работать на натуре в пустыне! Громадная творческая группа плюс армия „басмачей“, которую набирали из местных, жара, комары, змеи… И мы в своих паранджах и тяжёлых одеждах. Даже выкупаться нельзя — с утра и до позднего вечера в гриме.

Самое смешное, что мы, жены, из-за съёмочных трудностей так сдружились между собой, что везде ходили стаей. И здесь фильм ничего не выдумал. В принципе, наверное, в гареме можно выжить, лишь когда все вместе. Я много тогда поняла и в восточной символике, и в судьбе восточной женщины. Хотя бы про паранджу, которая нужна не только, чтобы чужой мужчина тебя не увидал, но и чтобы не обгореть: жара немыслимая, а шляп

они не носят».

Кстати, сценарий заканчивался послесловием: «Через несколько лет, оказавшись в Голодной степи, Сухов ещё раз встретил „свой гарем“. Освобождённые им женщины остались неразлучными. Дружной бригадой цементщиц трудились они на строительстве канала»…

Трех стариков («Давно здесь сидим») привезли из разных мест: двоих из Закавказья, а третьего (он лежал на ящике с динамитом) из Москвы. Последний, кстати, в 1920-х годах был курьером у Владимира Ильича Ленина.

Весь реквизит, используемый на съёмках, хранился в ветхом помещении под охраной беспечного сторожа. И вот однажды ночью воры проникли в реквизиторскую и похитили оттуда часть вещей, в том числе и огромные часы фирмы «Буре», которые Сухов должен был носить на руке. Мотыль обратился за помощью к местному криминальному авторитету. Его встретил 26-летний молодой человек по имени Али. Мотыль повёл себя хитро: он предложил ему сняться в картине и, когда тот согласился, вдруг сообщил, что вот, мол, съёмки можно было бы начать хоть сегодня, да какие-то люди украли ночью реквизит. Али воспылал праведным гневом. Уже к утру следующего дня все украденные вещи были возвращены киношникам. Али действительно сыграл в фильме роль подручного Абдуллы.

Самого Чёрного Абдуллу прекрасно сыграл красавец Кахи Кавсадзе. Вся женская половина съёмочной группы сразу влюбилась в него. Но Кахи приезжал на съёмки с женой, в то время был очень хорошим семьянином. Правда, однажды с ним случился казус. Вспоминает Кавсадзе:

«В фильме был эпизод, который затем бдительная цензура приказала вырезать, назвав его „порнографией“. Эпизод такой. В постели лежит голый Абдулла, прикрытый немного простыней, к нему прильнула одна из его жён, также обнажённая, и кормит виноградом. Этим эпизодом мы хотели показать, что у Абдуллы была своя жизнь, в которую ворвался Сухов и разрушил её.

Мне было стыдно немножко сниматься в этой сцене, неловко, и потому попросил, чтобы никто не глазел. Режиссёр Мотыль всех посторонних выгнал из павильона и приказал никого не пускать. Начали снимать, и тут открывается дверь, и входит моя горячо любимая жена — она только что прилетела. Мотыль заорал: «Я же сказал: никого не пускать!!!» Она повернулась и молча вышла. Я вскочил, сбросив с себя грудастую девицу: «Владимир Яковлевич, это же моя жена Белла!» Мотыль схватился за голову…»

В литературном сценарии Верещагин погибает, так и не успев вступить в драку. Но с луспекаевским масштабом она не

совпадала. Яркая актёрская индивидуальность Луспекаева придала характеру Верещагина весомую жизненную плоть. В процессе съёмок дописывались диалоги. Больше всего импровизировались во время съёмок многие морские эпизоды.

11 ноября 1968 года худсовет Экспериментальной студии отсмотрел проявленный материал фильма «Белое солнце пустыни». Впечатление у присутствующих было неоднозначным.

Начальника главной сценарной коллегии «Мосфильма» Марианну Качалову более всего возмутила сцена, где жены Абдуллы выбираются из бака. Сухов ожидает увидеть на их лицах радость спасения, но они пробегают мимо него, падают на колени и рыдают над мёртвым мужем — рвут волосы, причитают, как положено по восточному обычаю. Финал пришлось изменить.

Помимо гибели Верещагина и Петрухи, в материале ещё была сцена сумасшествия Настасьи, жены Верещагина. От сцены в фильме остался лишь маленький кусочек: она идёт мимо лошадей. Сократили драку Верещагина на баркасе и две «эротические сцены» с Катериной Матвеевной, переходящей с задранной юбкой через ручей, и жёнами Абдуллы которые разделись во время своего заточения в баке.

А работа над фильмом продолжалась. 14 ноября в тонстудии «Ленфильма» Павел Луспекаев записал песню Верещагина «Ваше благородие…» на стихи Булата Окуджавы. Музыку сочинил Исаак Шварц.

Между тем над картиной снова сгустились тучи. Руководство студии попыталось даже сменить Мотыля на Владимира Басова. После отказа Басова и вовсе решили смыть весь отснятый материал!

И только на окончательном совещании в Госкино, состоявшемся весной 1969 года, зампред Баскаков выносит решение: «Производство придётся завершить. И Мотыля на картине оставить».

Кстати, некоторые советы Баскакова действительно пошли картине на пользу. «Восток требует совершенно иного подхода, у них там другое мышление, у мусульман. Должен быть тонкий подход», — напутствовал он Мотыля перед экспедицией. Эти его слова и натолкнули режиссёра вписать Сухову реплику: «Восток — дело тонкое».

Тем временем съёмочная группа активно занималась выбором мест натурных съёмок для нового финала картины, причём уже не в Дагестане, а в Средней Азии. Остановились на Туркмении, на окрестностях города Байрам-Али. В Каракумах выпало так много дождей, что пески скрылись под высокими травами. Мотыль со своими ассистентами облетел на вертолёте

сотни километров, однако нужной натуры не нашёл. На помощь пришла армия: солдаты местного военного округа за считанные недели пропололи десятки квадратных километров пустыни.

В «Белом солнце пустыни» особо полюбился зрителям молоденький красноармеец Петруха в исполнении 18-летнего Николая Годовикова. До этого он сыграл у Мотыля крохотный эпизод в «Жене, Женечке и Катюше».

«Все на съёмках относились ко мне тепло, можно сказать, лелеяли, — рассказывал артист. — Съёмки под Байрам-Али прошли для меня под знаком дизентерии. Когда снимали эпизод, в котором я прошу: „Гюльчатай, открой личико“, у меня была температура под сорок. А когда меня закалывал Абдулла, я был почти в бессознательном состоянии. После каждого дубля убегал за угол и сидел весь в поту. Пил только зелёный чай, есть ничего не мог. Если помните, Абдулла сначала отнимал у меня винтовку, а потом бил меня ребром ладони по шее. Естественно, бил не по-настоящему, чуть не доносил руку, а я должен был вылететь из кадра. И получалось, что я либо раньше вылетал, либо позже. В конце концов я попросил Кавсадзе: „Кахи Давыдович, бей меня по-настоящему, чтобы я контакт почувствовал“. У нас было дублей шесть, и после каждого дубля я просто кровью плевался: хотел он или нет, но поразбивал мне все. Вдобавок, когда штыком меня закалывал, он промахнулся мимо дощечки которую мне приделали на грудь пиротехники. Я как заорал, а Мотыль говорит: все отлично, сняли».

Приглашение Спартака Мишулина на роль Саида для многих выглядело неожиданным, но только не для Мотыля. Он давно был знаком с Мишулиным — ещё в 1950-е годы ставил в Омском театре пьесу «Клоп», где Спартак играл сразу несколько ролей.

В «Белом солнце пустыни» Мишулину пришлось идти на жертвы: он залезал в ящик, который потом закапывали так, что среди песка виднелась только голова актёра. Однажды рядом с Мишулиным проползла змея. В другой раз головой актёра заинтересовался верблюд. Обнюхав её, он плюнул и удалился прочь.

Съёмки «Белого солнца пустыни» проходили среди барханов в жуткую жару. Кузнецов отказывался от дублёра даже там, где речь шла о съёмке далёкого, общего плана. Ему приходилось с тяжёлой скаткой обходить несколько километров, чтобы, не оставив следы на песке, зайти к месту съёмки, затем ждать условного сигнала от оператора, ждущего определённых световых условий, затем идти в сторону камеры без всякой уверенности, что не понадобится ещё один дубль.

Письма к Катерине Матвеевне — самая многословная часть

роли Сухова. Мастерство Кузнецова — его пластики, мимики, выразительных жестов — состояло в том, что и намерения его, и поступки выражались в словах очень скупо. От этого каждое слово, сказанное Суховым, становится на вес золота: недаром многие поклонники картины помнят все лаконичные и меткие его реплики наизусть.

Владимир Мотыль долго думал, кого пригласить на роль Катерины Матвеевны. Может быть, Чурсину? Или Хитяеву? Великолепные актрисы, и всё-таки слишком знакомые, популярные. Наконец в коридоре «Ленфильма» он случайно повстречал Галину Лучай, тележурналистку из редакции кинопрограмм Центрального телевидения. В Ленинграде её съёмочная группа делала очередной фильм по истории кино. Режиссёр сразу понял, что именно она должна сыграть Катерину Матвеевну.

Телевизионщица поначалу никак не соглашалась на съёмки в игровом кино: «Мало того, что я не имела никакого актёрского опыта, я и в деревне-то бывала редко. Мотыль же хотел создать из Катерины Матвеевны целый образ, проходящий через всю картину. Например, собирался снимать меня на Каспии, где шли основные съёмки. В сценарии был эпизод, который условно можно назвать „Стенька Разин“. Сухов плывёт на шхуне под парусом с моим изображением, развевающимся по ветру. Рядом с ним я, а вокруг нас весь его „гарем“. И я приказываю ему всех моих соперниц по одной выбрасывать в море. Обстоятельства изменились, от эпизода пришлось отказаться, на Каспий я не поехала».

Из Ленинграда Мотыль увёз её в дивную местность под Лугой. На фоне русских пейзажей Галину снимали всего два дня, но почти весь материал потом вошёл в картину.

После съёмок, как положено, предстояло озвучание. Первый вариант писем Сухова к Катерине Матвеевне не устроил режиссёра, и Марк Захаров написал второй.

…В начале 1969 года картина была готова. Но резюме чиновников оказалось убийственным: «В фильме борьба с басмачеством в Средней Азии потеряла свой исторический и политический смысл». Худсовет вновь набросился на режиссёра с претензиями относительно многих эпизодов. Было велено сделать 27 поправок, часть из которых Мотылю пришлось немедленно осуществить. В частности, он сократил эпизоды с пьянством Верещагина, вырезал икону богоматери со струйкой крови в сцене убийства хранителя музея, даже заново переоркестровал музыку Исаака Шварца (запись оркестра Ленинградского академического Малого театра оперы и балета под управлением Л. Корхина

состоялась в начале сентября 1969 года). 18 сентября фильм лично смотрел генеральный директор «Мосфильма» Сурин и остался недоволен просмотром. С его подачи акт о приёмке картины в Госкино подписывать не стали.

Судьбу картины решил счастливый случай. В один из осенних дней 1969 года руководитель Коммунистической партии Л.И. Брежнев решил посмотреть у себя на даче какой-нибудь новый отечественный фильм. И дежурный по фильмохранилищу на свой страх и риск отправил к нему «Белое солнце пустыни». Брежневу картина очень понравилась.

В марте 1970 года в Москве состоялась премьера «Белого солнца пустыни». Федор Сухов и его окружение обрели поистине легендарную славу. Отдельные образы, фразы из картины сразу пошли в народ: «За державу обидно», «Таможня даёт „добро“», «Восток — дело тонкое»…

Роль Верещагина была лучшей и, к сожалению, последней ролью Павла Луспекаева. За месяц до его смерти «Советский экран» писал: «Великолепный в полноте жизненного бытия персонаж… Верещагин, сыгранный Павлом Луспекаевым… Нелепый человек? Да! Буйная головушка? И это! И ещё — пленительный, романтический характер, в котором под конец взорвутся благородные силы. И кинется он очертя голову в схватку с бандитами и погибнет, как истинный богатырь… Есть в этой фигуре, казалось бы эпизодической для картины, редкая, добавим даже — редчайшая пластическая завершённость».

17 апреля 1970 года Павел Луспекаев скончался, не дожив до своего 43-летия трех дней…

Фильм «Белое солнце пустыни» любим многими. Но настоящими его знатоками стали космонавты, у них даже появилась традиция: вечером перед стартом обязательно посмотреть «Белое солнце пустыни». Новичков отряда проверяют тестом на «профпригодность» — просят перечислить всех жён Абдуллы: Зарина, Джамиля, Гюзель, Саида, Хафиза, Зухра, Лейла, Зульфия, Гюльчатай.

Через пятнадцать лет после «Белого солнца пустыни» Федор Сухов появился в фильме «Приключения Петрова и Васечкина, обыкновенные и невероятные». Режиссёр В. Аленников снял сцену, где его молодые герои встречают легендарного героя.

Мотыль, узнав о намерении коллеги, отнёсся к нему со всей серьёзностью. Он хотел непременно присутствовать при съёмках. Мотыля тревожило, что прошло много времени, что Кузнецов успел за эти годы позабыть своего Сухова. Все его волнения оказались напрасными. Кузнецов превосходно справился с заданием.

По итогам опроса, посвящённого столетию российского кино, «Белое солнце пустыни» было выбрано для акции «Последний сеанс тысячелетия». Сеанс этот состоялся 31 декабря 1999 года в московском киноцентре «Дом Ханжонкова».

«НАЧАЛО»

«Ленфильм», 1970 г. Сценарий Е. Габриловича и Г. Панфилова. Режиссёр Г. Панфилов. Оператор Д. Долинин. Художник М. Гаухман-Свердлов. Композитор В. Биберган. В ролях: И. Чурикова, Л. Кураевлёв, Н. Скоморохова, М. Кононов, В. Теличкина, Т. Степанова, Т. Бедова, Ю. Клепиков, Ю. Визбор, В. Васильев.

После фильма «В огне брода нет» Евгений Габрилович и Глеб Панфилов продолжили сотрудничество и написали сценарий «Девушка с фабрики» («Начало») — рассказ о девушке Паше Строгановой из заштатного Речинска, некрасивой, жаждущей любви и лишённой её.

«Картина „Начало“ зрела во мне задолго до того, как мы приступили к работе над сценарием, — говорил Панфилов. — Внутренне она существовала для меня и тогда, когда я снимал фильм „В огне брода нет“. А если быть объективным, то и значительно раньше, в бытность мою инженером, когда я работал на заводе… Мне хотелось рассказать о рабочей девушке с непохожим на других характером, показать её за обычными делами в привычной обстановке и постараться обнаружить в этом глубину и смысл простых вещей».

Сама по себе жизнь Паши ничем не примечательна. Днём она работает на ткацкой фабрике, а вечерами стоит на краю танцплощадки в тщетном ожидании «принца». Паша талантлива, она играет роль Бабы-яги в самодеятельном спектакле.

Однажды её заприметил заезжий кинорежиссёр и пригласил на роль легендарной Жанны д'Арк. Фильм в фильме — необычайно удачный сценарный ход Габриловича и Панфилова. «Она из народа, и я из народа. А ещё у нас с Жанной острота реакции одинаковая и темперамент», — это слова Паши, но ими сценаристы объясняют зрителю свой замысел.

О человеке, которого епископ Кошон обвиняет во всех смертных грехах, Жанна говорит: «Он грешен. Он бывает гнусен. А потом, неизвестно почему, бросается наперерез несущейся лошади, чтобы спасти неизвестного ему ребёнка, и с переломанными костями спокойно умирает». Эти слова можно счесть ключом и к пониманию Пашиного характера. Её любят как добрую, отзывчивую Пашу, что посидит безотказно с ребёнком, даст ключ, даст всё, что имеет… но искренне недоумевают, когда она бунтует, когда прорывается в ней Жанна д'Арк. «Вот дура!» — беззлобно и недоуменно восклицает жена Аркадия. «Сумасшедшая ты, Пашка», — вторит её сосед. Правда,

прерывание повествования фильма сценами из «Жанны д'Арк» усложняло восприятие, как бы всё время сбивая зрителя, мешая ему погрузиться в атмосферу речинской жизни.

Глеб Панфилов говорил, что вопросом жизни фильма был точный выбор актёров: «Мне хотелось, чтобы при общем взгляде на исполнителей создавалось убеждение, что все они из одной местности, из одной среды, имеют общие интересы, вкусы, устремления».

Центральный образ в сценарии авторы писали для Чуриковой, чей талант и чьё мастерство стали стержнем фильма, его ведущим духовным началом.

Вновь у Панфилова играл Михаил Кононов. Об одной из ролей, сыгранных актёром в «Начале», вероятно, знают немногие. Настолько неузнаваем Кононов в облике маленького шута, корчащегося в гримасе юродивого, за несколько секунд промелькнувшего на экране в сцене сожжения Жанны д'Арк. Зато все хорошо запомнили Кононовского Павлика — нервного, капризного, этакого провинциального ухажёра-неудачника, которому никак не удаётся уединиться с любимой девушкой.

Сегодня трудно представить себе фильм и без Валентины Теличкиной, Нины Скомороховой, Татьяны Степановой, Леонида Куравлёва, Вячеслава Васильева…

В «Начале» снимались не только профессиональные актёры. Роль заезжего режиссёра Игнатьева, ставившего картину о национальной героине Франции, была доверена киносценаристу Юрию Клепикову, а второго режиссёра — второму режиссёру «Начала» Геннадию Беглову. Бард Юрий Визбор сыграл сценариста.

На натурные съёмки киногруппа выехала в Муром. Свой выбор Панфилов объяснял так: «Муром, по-моему, это истинно русский город, с традициями народной старины. Именно таким мне представляется Речинск, где живёт Паша. Кроме того, город понравился нам по съёмкам предыдущего фильма „В огне брода нет“. Все относились к нам со вниманием: и городские деятели, и хозяйственные руководители, и жители Мурома».

Творческая группа «Ленфильма» приехала в Муром в начале августа 1969 года и разместилась в клубе на улице Московской. График рабочего дня Глеба Панфилова был насыщен до предела. Даже специальному корреспонденту журнала «Советский экран», приехавшему на съёмки, непросто было выкроить время.

Местные жители с удовольствием снимались в массовых сценах (с самой большой из них — на танцплощадке — начинается фильм), в проходных сценах на улицах города, в парке имени В.И. Ленина. Одному молодому муромцу режиссёр

доверил произнести текст: «Аркадий, привет!» (в роли Аркадия снимался Л. Куравлёв). Другому муромскому парнишке была оказана честь «сдать напрокат» в одном кадре актёру М. Кононову велосипед…

Места, связанные с историей Жанны д'Арк, в большинстве случаев связаны с готической архитектурой, грандиозной по масштабам. Воспроизводить готические сооружения съёмочная группа Панфилова не имела производственных возможностей, а готических построек, которые по аналогии могли бы быть использованы для съёмок на территории России, не существует.

«В поисках выхода из создавшегося положения, — рассказывал художник фильма М. Гаухман-Свердлов. — мы натолкнулись на гравюру XIX века, сделанную с натуры, с готической церкви Сент-Уэн в Руане, возле которой произошло отречение Жанны. Оказалось, что у этой церкви сохранилась одна романская апсида, представляющая собой закруглённую часть стены грубой каменной кладки с небольшими полуциркульными оконными проёмами. Это дало нам моральное право использовать элементы романской архитектуры в сцене „Отречение“, тем более что её формы и масштаб отвечали нашим замыслам и были легко воспроизводимы в декорациях».

Известно, что допрос Жанны вёлся в основном в Большом гербовом зале замка. Но в документах процесса есть упоминание об одном заседании в Большом Донжоне замка (ныне не существующем), архитектурная форма которого могла представлять собой круглую башню. Поэтому декорацию для этой сцены построили в форме круга.

Поля и рощи Нормандии представлялись художникам фильма похожими на среднюю полосу России. Этот же принцип лёг в основу подбора типажей для групповых и эпизодических сцен.

Натурные съёмки фильма велись за Муромом, в пойме Оки. В селе Спас-Седчино, примерно в двадцати километрах от города, по эскизам М. Гаухман-Свердлова была возведена декорация средневекового замка. Здесь снимались сцены допроса Жанны д'Арк судьями-инквизиторами, моления её перед казнью. В Спас-Седчино снимался весь «французский блок». Воины, стража набирались из муромских парней.

Но вернёмся к героине фильма — Паше Строгановой. Она убеждена, что имеет право на любовь и счастье, что грядёт её «звёздный час». Когда Аркадий (Л. Куравлёв) пригласит танцевать, она пойдёт с ним уверенно и спокойно. И выяснится, что танцует она лучше всех, что лицо её, озарённое застенчивой улыбкой, прекрасно. Такое умение преображаться, переходить от

одного состояния к другому изящно и свободно является особенностью артистизма Чуриковой, которая живёт одной жизнью с героиней.

На ужине Паша выступает перед Аркадием великосветской дамой: «Угощайтесь… Рыба, птица, икра… Дичь можно руками, хотите кофе?..» И промелькнёт короткая радость, когда Аркадий, выгнанный из дому, поселяется у неё: «Я теперь замужем». Счастливые дни Паши с Аркадием окажутся недолговечными. Паша переживает его уход как трагедию. Она не только по-женски увлеклась видным парнем, она «выдумала» его — наделила несуществующими достоинствами, по-матерински закрыла глаза на недостатки. Это очень русская бескорыстность и щедрость души составляет самую суть её натуры.

Аркадий отнюдь не то, что называют «отрицательной личностью». Прощаясь с Пашей на скамейке в парке Речинска — удивительная, кстати, по актёрскому мастерству сцена, — он сквозь слёзы говорит, что он, мол, хороший производственник, что его фотография висит на доске почёта и т.д. Наверное, это так и есть — на работе его ценят и уважают. Но он по своей человеческой сущности — «перекати-поле», он, образно говоря, «светит, да не греет».

Фильм завершается мажорным кадром премьеры картины, в которой снималась Паша, и бурей оваций, которыми встречают зрители Пашу-Жанну, — финал неожиданный, вызвавший возражения у критиков.

«Начало» с триумфом шло на первых московских экранах. Зрители открыли для себя актрису Инну Чурикову. На фестивале в Венеции фильм получил почётную медаль.

«Читая прессу по „Началу“, видишь, что на 99 процентов она состоит из восхищения работой Чуриковой, — писал киновед Р. Соболев. — Можно подумать, что „Начало“ — это только Чурикова. Однако при всём нашем удивлении блестящим выступлением этой незаурядной актрисы, „Начало“ — это прежде всего Панфилов, это не „литературный“ и не „актёрский“, но в первую очередь режиссёрский фильм. Заслуга Панфилова в том и состоит, что труд многих художников, ничего не утратив из их индивидуальных особенностей, органически сплавился и предстал перед зрителем произведением уже не Габриловича, не Чуриковой, не оператора Д. Долинина или художника М. Гаухмана-Свердлова, а Глеба Панфилова».

«БЕЛОРУССКИЙ ВОКЗАЛ»

«Мосфильм», 1971 г. Сценарий В. Трунина. Режиссёр А. Смирнов. Оператор П. Лебешев. Художник В. Коровин. Автор песни Б. Окуджава. В ролях: А. Глазырин, Е. Леонов, А. Папанов, В. Сафонов, Н. Ургант, Р. Куркина и др.

«Белорусский вокзал» поставлен Андреем Смирновым по сценарию Вадима Трунина. Оба автора были в дни войны детьми, а сделали фильм о бывших солдатах и офицерах десантного батальона, встретившихся спустя много лет на похоронах друга-однополчанина.

Отец режиссёра, писатель Сергей Смирнов воевал, а потом долгие годы занимался поиском неизвестных героев войны. Написал книгу об обороне Брестской крепости, которая получила Ленинскую премию. В 1960-х годах он вёл очень популярную телепередачу — «Рассказы неизвестных героев».

«Поэтому весь этот материал был мне хорошо знаком, — говорит Смирнов-младший. — Я видел этих людей, в частности участников обороны Бреста. Отец их очень долго разыскивал, практически из небытия возвращал к жизни. Многие из них после гитлеровского плена сидели ещё и в советских лагерях. Усилиями моего отца страна о них узнавала, их реабилитировали, давали квартиры, пенсии. Всё это происходило на моих глазах, когда я был ещё подростком».

Название картины символично. Белорусский вокзал в мыслях героев связан с их уходом на фронт и возвращением с фронта, когда люди приветствовали их цветами и улыбками. Все события в фильме происходят в течение одного дня.

«Белорусский вокзал» начинается с похорон, но картина эта не о смерти, а о жизни, о стойкости ветеранов, об их человечности, о красоте их души. После похорон, поминок, помотавшись по столице, четыре бывших однополчанина оказались в гостях у своей фронтовой подруги в маленькой московской квартирке… С удивительной жизненной достоверностью Алексей Глазырин, Евгений Леонов, Анатолий Папанов, Всеволод Сафонов и Нина Ургант сыграли своих героев — директора завода, слесаря, бухгалтера, журналиста, медсестру. Это тем более удивительно, что из этих артистов войну прошёл только Папанов.

С самого начала Андрей Смирнов и Вадим Трунин были убеждены, что сниматься в картине должны известные актёры.

«Роль Евгения Леонова была написана специально для него. А

уже в результате проб были утверждены все остальные актёры», — говорил режиссёр.

На роль медсёстры Раи в числе других пробовалась Ия Саввина. Сценарий и сама роль не могли ей не понравиться. Но когда Саввина оказалась рядом с Папановым, Глазыриным, Леоновым, Сафоновым, то не смогла себя представить однополчанкой людей этого поколения. И посоветовала попробовать Нину Ургант — актрису Ленинградского театра драмы имени Пушкина.

«Андрюша видел меня в фильме „Вступление“. И решил делать пробы со мной, — рассказывала Нина Ургант. — Прошёл год, я все ждала результаты кинопроб, когда вдруг случайно прочитала в газете, что съёмки „Белорусского вокзала“ закончены. Расстроилась, конечно. И тут вдруг звонит Андрюша и просит срочно выехать на вторую кинопробу. Он, оказывается, снял все, кроме „моих“ сцен».

Позже актриса узнала, что Андрею Смирнову было невероятно сложно получить разрешение снимать именно её.

«Это было похоже на издевательство, — вспоминает Андрей Смирнов. — Начальство потребовало заменить Нину Ургант на Инну Макарову уже после того, как было отснято три четверти картины. Очевидно, делали это просто из вредности. Ведь и картину несколько раз останавливали, говорили, что фильм мрачный, советская действительность изображена клеветнически. Я, конечно, понимал, что Инна Макарова ни в чём не виновата. Честно сделал вторые пробы и с Макаровой, и с Ургант. И был уверен, что утвердят Нину. Ведь для этой картины было очень важно, чтобы в конце появилась женщина, которая излучает свет. Каково же было моё удивление, когда я узнал, что утвердили Макарову».

Тогда режиссёр написал заявление руководству студии о том, что отказывается работать над фильмом.

Через три дня Смирнову позвонили с «Мосфильма». «Хорошо, согласны на ваши условия. Снимайте свою актрису!»

На съёмочной площадке поначалу не было единодушия. Режиссёр был молодой. Что в результате получится — не знал никто, сцены снимали не последовательно.

Позже артисты говорили, что не было более счастливого времени, чем то, когда они снимались в «Белорусском вокзале». В письмах к сыну Евгений Леонов отмечал, что доброжелательная атмосфера на съёмках — заслуга режиссёра: «Андрей Смирнов сумел организовать нашу четвёрку, и под наше влияние попадали и другие исполнители — и Ургант, и Терехова; была атмосфера дружеского поиска, мы не стеснялись сказать друг другу „что-то

не получилось, попробуем ещё раз“».

Роль слесаря Ивана Приходько была одной из самых любимых у Леонова. «Фон фильма — именно в Приходько, которого мне посчастливилось сыграть, — отмечал Евгений Павлова. — Именно этот трудяга — маленький, незаметненький — имеет необыкновенную душу. Он больше всех, этот работяга, интеллигентен, внутренне интеллигентен. Он больше всех любит свой дом, больше всех понимает, что это за слово — дружба. Этот маленький, обыденный человек высок и красив… Я его очень люблю».

В многоголосье судеб бывших фронтовиков, встретившихся более четверти века спустя после победы, нельзя не услышать и «голос» Виктора Харламова, командира сапёрной роты, а ныне директора одного из московских заводов.

Исполнитель этой роли Алексей Глазырин ушёл из театра за год до своей смерти. Поступил в штат «Мосфильма». Это решение артиста совпало по времени с приглашением его на роль Харламова в «Белорусский вокзал».

В короткой заметке, опубликованной в «Советской культуре», Глазырин с радостью вспоминал дни съёмок: «Есть разные определения творческой атмосферы искусства. Здесь много компонентов. Но, на мой взгляд, главное — доверие, уважение друг к другу»…

Заметка появилась в газете в первых числах апреля 1971 года. Несколько дней спустя «Советская культура» опубликовала некролог об Алексее Глазырине. Он умер сразу же после премьеры самой интересной и большой своей работы…

В «Белорусском вокзале» есть ударная сцена — это когда однополчане поют со слезами на глазах песню «Десятый наш десантный батальон». А ведь Нина Ургант сначала не хотела её исполнять. «Может, лучше что-то из репертуара Клавдии Шульженко? — предлагала она. — У меня „Синий платочек“ хорошо получается». Но Смирнов был непреклонен. Булат Окуджава написал песню специально для фильма и под Нину Ургант.

Начали репетировать, а песня не идёт. Первый дубль, второй, третий. Все мимо. Огорчённая Нина Ургант подняла глаза на партнёров — не злятся ли, что никак не получается? — и увидела, что её ребята плачут. Все четверо: Леонов, Папанов, Сафонов, Глазырин. После перерыва записали песню с первого раза.

«Белорусский вокзал» вышел в прокат 27 марта 1971 года, и за первый год его посмотрело 30 миллионов человек. На фестивале в Карловых Варах картина была удостоена Главного приза. О фильме сразу же заговорили критики, зрители,

появилось много тёплых отзывов в прессе. Картина и сегодня с успехом демонстрируется на экранах. Андрей Смирнов признавался: «Когда мы делали фильм, то не рассчитывали на такую долгую жизнь».

Отмечали великолепную игру актёров. Нину Ургант поздравила с успехом сама Фаина Раневская. Вторая телеграмма пришла от министра культуры Екатерины Фурцевой. Евгений Леонов пошутил: «Мы все „звезды“, а пришла Ургант и всех нас затмила! Ни о ком не говорят, только о тебе».

Актрисе особо запомнился вечер в Октябрьском зале. Когда она спела песню «Десятый наш десантный батальон», с галёрки поднялся человек на протезах. Он шёл к ней и всё время кричал: «Сестрёнка моя! Сестричка моя!» У фронтовика было три ордена солдатской Славы. Поднявшись на сцену, он уткнулся Нине Ургант в ноги и заплакал…

Актриса каждый раз волновалась, вспоминая этого фронтовика: «Он назвал меня сестричкой. Понимаете, я не воевала, я была маленькой. Я просто сыграла их судьбы на экране. И они приняли меня в свои ряды».

«ЖИЛ ПЕВЧИЙ ДРОЗД»

«Грузия-фильм», 1971 г. Режиссёр О. Иоселиани. Авторы сценария: О. Иоселиани, Д. Эристави, О. Мехришвили, И. Нусинов, Ш. Какичашвили, С. Лунгин. Оператор А. Майсурадзе. Художник Д. Эристави. Композитор Т. Бакурадзе. В ролях: Г. Канделаки, Г. Чхеидзе, Д. Кахидзе, И. Джандиери, М. Карцивадзе, И. Мдивани, Н. Эркомаишвили, Д. Иванидзе и др.

Говоря об истоках замысла фильма «Жил певчий дрозд», Иоселиани обращался к случаю: «Однажды мы сидели у кого-то из моих друзей, говорили о том о сём, и вдруг кто-то неожиданно вспомнил о своём знакомом, довольно молодом человеке, который случайно и как-то уж очень рано погиб. Может быть, тогда, в тот вечер, произошло во мне какое-то замыкание: горестные сентенции моих приятелей о безвременно ушедшем из жизни человеке, не успевшем реализовать себя как личность, наложились на мои собственные жизненные впечатления, давно меня волновавшие. Все это как-то вдруг неожиданным образом сплелось, связалось и, вероятно, дало тот самый толчок, в результате которого начал постепенно оформляться замысел будущего фильма».

Во время очередного кинематографического семинара в Болшево Отар Иоселиани рассказал кинодраматургам Семёну Лунгину и Илье Нусинову о человеке, который всей своей натурой был обращён к людям, считая их дела куда более важными, нежели свои собственные, — в этом любовном бескорыстии и проявлялась его личность — и предложил им прикинуть сюжет и продумать конструкцию сценария с таким вот героем.

Начали рассуждать: а кто же он будет по профессии? Может быть, музыкант? И тут почему-то вспомнили, что некоторые известные композиторы и дирижёры симфонических оркестров поначалу играли на литаврах, на этих медных котлах, затянутых барабанной шкурой.

А какое прекрасное место действия оперный театр! И какая это удачная специальность — литаврист! Удар там или дробь в начале увертюры, потом длительная пауза, когда музыкант практически свободен, потом ещё несколько ударов в конце акта…

И между начальным и конечным ударами протекает достаточно времени, чтобы потихоньку выскользнуть из оркестровой ямы, выбежать на улицу, встретиться с друзьями,

шепнуть кому-то доброе слово или оказать обещанную услугу, а то и прыгнуть в чью-то машину и рвануть на краткое время по важному делу… А потом примчаться обратно, чтобы под уничтожающим взглядом дирижёра в нужный момент ударить в литавры…

Но герой-литаврист — ещё и композитор. И это, как он считает, главный его талант. Правда, ни одной страницы своих сочинений он пока не написал. Но в душе его давно уже зреют поразительные симфонические замыслы, за которые — из-за вечной спешки — все никак не удаётся серьёзно засесть.

Лунгин и Нусинов сочинили либретто. А потом грузинские сценаристы написали сценарий. А режиссёр нашёл ему прекрасное название: строчку из старой народной песни — «Жил певчий дрозд».

Герой «Певчего дрозда» — молодой музыкант Гия работает ударником в оркестре оперного театра. У него столько знакомых и такое количество неотложных дел, что до сочинения своего музыкального опуса просто руки не доходят: надо куда-нибудь мчаться — то друга отвести к знакомому врачу, то забежать к тёте на день рождения, то обмыть с приятелями защиту чьей-то диссертации.

Каждый вечер Гия даёт себе клятву начать с завтрашнего утра новую жизнь и всерьёз заняться сочинением. Но наступает завтра, и всё повторяется сначала — снова бесконечные встречи и пирушки с приятелями, свидания с девушками… Так проходят дни, пока однажды, переходя улицу и заглядевшись на симпатичную девушку, Гия оказывается под колёсами автобуса…

В фильме в память о герое остаётся скромный крючок, выточенный его руками, на который можно было повесить фуражку. В заявке Иоселиани не давал герою даже такого скромного шанса хоть как-то увековечить своё пребывание на земле. Его барабанщик уходил из жизни, не оставляя после себя ничего материального. Он прожил жизнь бесполезно, оставив только пустоту.

«Певчего дрозда» Иоселиани задумывал как фильм-игру. В режиссёрской экспликации к фильму можно было, например, прочесть такое: «Пусть действие фильма, протекающее максимально правдоподобно и убедительно, прерывается небольшими документальными интермедиями, в которых оператору надо будет незаметно для актёров снимать их в жизни или, как это принято говорить, „подсматривать“ в те моменты, когда они не заняты изображением вымышленных нами персонажей. Обычно после сыгранной сцены звучит команда „стоп“, актёры принимают свой естественный облик: жуют булки,

шнуруют ботинки, зевают или потягиваются, иногда отклеивают усы, бороды, болтают о том о сём или от нечего делать валяют дурака…»

В процессе работы над фильмом Иоселиани пришлось очень далеко уйти от первоначального замысла. Иоселиани снял фильм довольно быстро, не сталкиваясь с какими-то особо сложными препятствиями. В характере героя появлялись новые черты, вводились новые мотивировки и поступки.

На главную роль Иоселиани утвердил Гелу Канделаки, человека редкого обаяния, мгновенно располагающего к себе. Даже такую несимпатичную (в заявке и сценарии) черту героя, как полнейшую разбросанность и неорганизованность, Канделаки умудрился оправдать и вписать в актив героя: Гия не просто страшно любопытен — он жаден до жизни.

Фильм «Жил певчий дрозд» прочно привязан к реалиям современной жизни. В нём торжествует «поток жизни большого южного города — солнечный, шипучий, словно струя боржоми, с лёгкими, лопающимися пузырьками встреч и улыбок, с мельканием лиц, с постоянной сменой мест действия». Фонограмма фильма состоит из реальных звуков и шумов, записанных на улицах оживлённого Тбилиси. В ленте Иоселиани нет ни одного профессионального актёра, а само действие развивается в реальных интерьерах, вынесено на шумные улицы и перекрёстки грузинской столицы.

Редакторы Госкино не хотели выпускать «Певчего дрозда» на экран, мотивируя это тем, что положительный герой — бездельник. Он вызывает симпатии и может стать плохим примером для подражания.

Фильм всё-таки вышел в прокат и сразу вызвал немыслимую разноголосицу зрительских мнений. Герой раздарил себя другим или растратил себя? Разлил по каплям вино своего дарования, самой своей жизни или утолил чью-то жажду общения, человеческого участия? Он добр, щедр, любвеобилен или безответственен, разбросан, ленив?.. Так по выходе фильма в 1971 году спорили о герое, о смысле фильма критики, зрители.

Неоднозначность смысла сделанной картины все явственнее открывалась самому создателю. Вот какую трактовку фильма предложил Отар Иоселиани после московской премьеры «Певчего дрозда» (май 1971 года):

«Гия уходит из жизни, не выполнив до конца своё истинное человеческое призвание, не реализовав настоящие ценности, заложенные в его душе. И поэтому наш фильм в конечном счёте — о человеке, развеявшем свой талант по ветру.

Поэтому мы лишь хотели предложить зрителю задуматься

над рассказанной историей, как бы напомнить о том, что высшее предназначение человека на земле — это творческое деяние, что человек должен оставить после себя какой-то реальный след в жизни…»

Кинокритики говорили о «Певчем дрозде» с нескрываемым восторгом, хотя и понимали картину совершенно по-разному. Автор очерка о грузинском режиссёре В. Фомин писал: «Фильм Отара Иоселиани берет вас в плен буквально мёртвой хваткой, надолго приковывая к себе, но делает это так скрытно и незаметно, что долго потом ломаешь голову: как это могло произойти? Эта картина, в которой, казалось бы, отсутствует всё то, что могло бы произвести сильное впечатление, всколыхнуть наши чувства, как-то очень тихо, исподволь, тайком завораживает нас и заставляет задуматься об очень важных вещах. Причём „Певчий дрозд“ смотрится легко, непринуждённо, даже весело. Но зато уже потом, после просмотра, фильм вдруг обрушивает неведомо откуда взявшуюся лавину мыслей, сложных чувств».

«ОСВОБОЖДЕНИЕ»

«Мосфильм», 1971 г. В пяти фильмах: «Огненная дуга», «Прорыв», «Направление главного удара» (две серии), «Битва за Берлин», «Последний штурм». Сценарий Ю. Бондарева, О. Курганова, Ю. Озерова. Режиссёр Ю. Озеров. Оператор И. Слабневич. Художник А. Мягков. Композитор Ю. Левитин. В ролях: Н. Олялин, Л. Голубкина, Б. Зайденберг, С. Никоненко, В. Санаев, В. Самойлов, Ю. Каморный, В. Носик, В. Авдюшко, М. Ульянов, В. Давыдов, Е. Буренков, С. Харченко, В. Стржельчик, В. Шукшин, Н. Рутковский, Д. Франько, К. Забелин, Н. Рыбников, Б. Закариадзе, Ф. Диц, И. Гаррани, Г.М. Хенненберг, З. Вайс, Ф. Кемр, Х. Хассе, Б. Брыльска, Д. Ольбрыхский и др.

Киноэпопея была изначально задумана как ответ Западу. Она должна была называться «Освобождение Европы» и состоять из трех фильмов: «Европа-43», «Европа-44» и «Европа-45». Режиссёр Юрий Озеров говорил: «Незадолго до того, как я взялся за работу над „Освобождением“, на Западе вышло несколько фильмов о войне, где была смазана или принижалась роль Советской Армии, советского народа в победе над фашизмом, где извращалась история. И мне как старому солдату было нестерпимо обидно видеть подобные ленты. Мне хотелось сделать фильм о нашей недавней истории, рассказать о том, как всё было на самом деле».

Создатели фильма — участники Великой Отечественной войны. Режиссёр Юрий Озеров, служивший в армии с 1939 года, начавший солдатом и демобилизованный майором, был награждён орденом Боевого Красного Знамени. Оператор Игорь Слабневич, бывший танкист, снимал «Направление главного удара» в тех самых местах, где в 1944 году его Т-34 был подожжён немецким снарядом. Сценарист Юрий Бондарев прошёл путь от солдата до командира артиллерийской батареи. Воевали и сценарист Оскар Курганов, художник Александр Мягков, режиссёр Юлий Кун, редактор Григорий Марьямов…

Озеров выдвинул программу, включающую несколько принципиальных положений. Во-первых, он хотел показать на экране победный этап Второй мировой войны. Во-вторых, рассказать о войне широко и масштабно. И наконец, придерживаться фактов в показе событий и роли исторических лиц, масштабе битв, всех явных и тайных эпизодов войны. Озеров считал, что фашисты и руководство вермахта должны быть показаны серьёзными противниками, как это и было на самом деле.

Для того чтобы написать сценарий киноэпопеи, Ю. Бондареву, О. Курганову и Ю. Озерову пришлось изучить очень много документов, в том числе хранящихся в Центральном военном архиве и Военно-историческом институте ГДР. Большую пользу авторам принесли беседы с консультантом картины — генералом армии С.М. Штеменко, маршалами И.С. Коневым, К.С. Москаленко. Много часов Озеров провёл в обществе маршала Г.К. Жукова, который охотно смотрел материал, давал ценные советы.

Роль Жукова в фильме исполнил Михаил Ульянов. Актёр поначалу опасался браться за эту работу, понимая, сколь ответственно играть прославленного полководца. Но Озеров сказал, что Жуков одобрил его выбор. Ульянову ничего не оставалось, как согласиться на съёмки.

Сценаристы познакомились также с материалами о последних днях Гитлера. В частности, с книгой его личного шофёра «Как я сжёг Гитлера». Для съёмок итальянских эпизодов помогла фирма «Дино де Лаурентис», приславшая отрывки из мемуаров участников Сопротивления.

Прежде чем снимать грандиозную эпопею, нужно было обеспечить материальную базу — и ассистенты режиссёра по реквизиту начали поиски боевой техники времён войны: старых Т-34, давно снятых с вооружения, «яков» и «лавочкиных», пушек, грузовиков. Серьёзные трудности возникали с немецкой техникой, и тогда на одном из заводов был размещён заказ «Мосфильма» — изготовить немецкие танки. В указанные сроки из ворот завода вышли десять «Тигров» и пять самоходных установок типа «Фердинанд».

Событийный ряд первой серии «Огненная дуга» ограничен — здесь все подчинено главному — рассказу о подготовке и проведении Курской операции, впечатляющему изображению грандиозного танкового сражения под Прохоровкой 12 июля 1943 года.

Съёмочная группа Юрия Озерова решила снимать битву в тридцати километрах от Киева, у села Ходасивка. Для того чтобы привести огромную съёмочную площадку в состояние боевой готовности, специальные окопные машины покрыли поле сетью глубоких траншей общей протяжённостью почти в тридцать километров.

На командный пункт, где находились режиссёр-постановщик, оператор с ассистентами, военные консультанты и командиры подразделений всех родов войск, сходились — через рации — все нити управления боем. И тут же главная ответственность за координацию действий всех родов войск ложилась на плечи Озерова.

Приходилось решать тысячи вопросов. Как быть с орудием, которое после холостого выстрела не даёт отката? Как зажечь, а потом потушить танк? Эти две проблемы решил инженер-конструктор трюкового реквизита «Мосфильма» Владимир Смирнов — у орудия он предложил слить тормозную жидкость, а в танк поставить газовый баллон, выведя горелки на броню: водитель сам будет регулировать высоту пламени.

В съёмках было задействовано сто танков, две тысячи солдат, самолёты, орудия, вездеходы, мотоциклы, автомобили… Этого вполне хватило, чтобы показать на экране сражение со всех точек зрения — и крупным планом в ближнем бою, и в перископ командира танкового полка, и с вертолётов, и из наблюдательного пункта командующего.

В фильме «Прорыв» в действие вводятся новые силы, появляются новые исторические фигуры.

Драматические события, определяющие движение всей мировой истории, центр которых — на советско-германском фронте, развёртываются в разных странах. Американские солдаты с десантных барж и шлюпок высаживаются на юге Италии. В Варшаве два антифашиста подкладывают бомбу в кинотеатр «Аполло», предназначенный «только для немцев». И снова Италия: Муссолини арестован, а затем освобождён Отто Скорцени. В конце фильма «Прорыв» мы попадаем в Тегеран сорок третьего года и присутствуем на исторической конференции глав трех держав, когда решался вопрос об открытии второго фронта. И всё-таки главный интерес авторов сосредоточен на событиях, которые разворачивались осенью 1943 года на берегах Днепра.

Третий фильм эпопеи — «Направление главного удара» — рассказывал о том, как подготовлялась и проводилась стратегическая операция «Багратион», в ходе которой была разгромлена группа армий «Центр». Наши войска вышли к государственной границе СССР.

Снимали эту операцию в Литве (в Белоруссии шло активное осушение болот), у села Побраде, километрах в пятидесяти от Вильнюса. Здесь те же болотистые места, что в соседней Белоруссии, небольшие речки и озера, овраги и рощи, та же скупость красок, строгость природы.

Венчают эпический цикл фильмы «Битва за Берлин» и «Последний штурм». Строго говоря, это один большой фильм, поделённый пополам лишь по соображениям производственной и прокатной целесообразности. Не случайно заключительным лентам дан общий эпиграф: «Вечная слава павшим в боях Великой Отечественной войны».

По возможности фильм снимался в местах действительных событий. Берлин — в Берлине, Варшава — в Варшаве, Крымская конференция — в Ливадийском дворце, арест Муссолини — в Италии. Взятие Берлина снималось прямо на улицах немецкого города и именно там, где в апреле сорок пятого года шли последние бои. Озеров успел запечатлеть здания и руины, которые готовились к сносу. Магистрат разрешил снять на их фоне бои, форсирование Шпрее, штурм метрополитена, взятие рейхстага. В кино это называется съёмками «уходящей натуры».

Один из самых сложных в фильме — эпизод затопления берлинского метро, последнее преступление Гитлера, приказавшего открыть шлюзы, чтобы затопить тоннели, где спасались от бомбёжки тысячи стариков, женщин, раненых и детей.

Часть этой сцены сняли в Берлине. Но само затопление — в перервинском шлюзе № 11 под Москвой. Сначала шлюз очистили. Потом по эскизам художника А. Мягкова построили в нём станцию «Кайзергоф», опустили на дно шпалы, рельсы, пушку и специально привезённые из Берлина вагон метрополитена образца 40-х годов, фашистские плакаты тех лет и автомат по продаже шоколада. Когда гигантский щит шлюза был поднят, девятиметровая толща воды обрушилась на «станцию»…

Начиная работу над киноэпопеей, Озеров вместе с Мягковым и Слабневичем решили взять за основу принцип документализма, то есть снимать игровые, актёрские сцены «под документ». И, надо отметить, им удалось добиться ощущения достоверности.

Удачно легли в картину немногочисленные куски хроники, они были растянуты на широкий формат и верированы на определённый цвет. Сам по себе этот приём весьма рискован, ибо даже несколько планов «безусловной» хроники, попав в игровой фильм, могут обнаружить его постановочный характер. В «Освобождение» хроника вошла без швов.

Фильм «Освобождение» показывает борьбу штабов, умов, борьбу военных доктрин. В картине пятьдесят одно историческое лицо, и среди них прославленные военачальники — Жуков (М. Ульянов), Рокоссовский (В. Давыдов), Василевский (Е. Буренков), Ватутин (С. Харченко), Антонов (В. Стржельчик), Конев (Ю. Лепков и В. Шукшин), Рыбалко (Д. Франко), Катуков (К. Забелин), Москаленко (Н. Рушковский) и многие другие.

С вдохновением сыграл Сталина грузинский актёр Бухути Закариадзе. Исполнитель роли Конева Василий Шукшин рассказывал, как в павильоне «Мосфильма» встал по стойке «смирно» и отдал честь консультант фильма, генерал армии, при виде товарища Сталина — Закариадзе. Кстати, Шукшин заменил

прежнего исполнителя роли Конева, того забраковал сам маршал, не найдя с собой достаточного сходства.

«Освобождение» не только реконструирует события, крупнейшие баталии, показывает исторических деятелей. Кроме подлинных исторических персонажей, в фильме действуют герои, вызванные к жизни авторским воображением: капитан Цветаев (Н. Олялин), медсестра Зоя (Л. Голубкина), комбат Орлов (Б. Зайденберг), подполковник Лукин (В. Санаев), полковник Громов (В. Самойлов), сержант Дорожкин (В. Носик), ординарец Сашка (С. Никоненко), лейтенант Васильев (Ю. Каморный), лейтенант Ярцев (М. Ножкин), капитан Неустроев (В. Корнеев)… Это живые, подлинные характеры дали возможность показать войну с разных точек зрения — и глазами солдат, и глазами полководцев, сделать фильм не только событийным, но и психологическим.

Особенно запомнился зрителям капитан Цветаев. Режиссёр взял на эту важную роль молодого актёра Красноярского ТЮЗа Николая Олялина. Конечно, решающее значение сыграл типаж актёра, одного его появления на экране было достаточно, чтобы зритель сказал: да, это — русский солдат.

Строгий и решительный командир, прекрасный товарищ, беспощадный к врагам, Цветаев оставил в своём сердце место и для любви. Через всю войну пронёс он трогательную нежность к медсестре Зое (Л. Голубкина), с которой сражался рядом. Их любовь знает горечь разлук, радость коротких встреч, ежеминутную опасность смерти дорогого человека.

Герой Олялина лучше всего раскрывается в азарте боя на Курской дуге, в экстремальной ситуации, когда спасает немецких женщин и детей в затопленном берлинском метро и сам погибает.

Все роли иностранных персонажей в фильме играют зарубежные исполнители. В польских эпизодах — освобождения Люблина и Варшавы — снялись польские артисты Б. Брыльска, Д. Ольбрыхский, В. Глинский. Муссолини играет итальянский актёр Иво Гаррани, немцев — актёры ГДР и Австрии.

Заключительные серии цикла были показаны в 1972 году на Всесоюзном кинофестивале в Тбилиси и получили главный приз. Торжественные премьеры «Освобождения» прошли в 115 странах мира. Интерес к фильму нарастал — число зрителей, посмотревших киноэпопею, приближалось к поистине астрономической цифре — 400 миллионов человек! И это только за один год.

В 1972 году основной авторский коллектив киноэпопеи был удостоен высшей творческой награды — Ленинской премии. Кроме Юрия Озерова премию получили писатель Юрий Бондарев, писатель Оскар Курганов, оператор Игорь Слабневич, художник

Александр Мягков.

«ОФИЦЕРЫ»

Киностудия им. М. Горького, 1971 г. Сценарий Б. Васильева и К. Рапопорта. Режиссёр В. Роговой. Оператор М. Кириллов. Художник М. Фишгойт. Композитор Р. Хозак. В ролях: Г. Юматов, А. Покровская, В. Лановой, Л. Воеводин, В. Дружников, Е. Весник, М. Крепкогорская и др.

Писатель Борис Васильев знал военную жизнь не понаслышке. Он ушёл на фронт добровольцем в семнадцать лет, а после войны окончил Академию бронетанковых войск. Но тяга к перу оказалась сильнее. Его повесть «А зори здесь тихие…» имела огромный успех.

Герои фильма — военные Иван Варавва и Алексей Трофимов, закадычные друзья — и тут же полюбили одну женщину Любу. Она предпочла Алексея. Но это не нарушило их дружбу. Лирическая история разворачивается на фоне больших исторических потрясений.

Многих удивила необычная фамилия героя «Офицеров» — Варавва. Фамилия эта не выдуманная. Настоящий Иван Варавва, поэт из Краснодара, учился в Москве в Литературном институте. На сценарных курсах он познакомился с Васильевым. «Борис увековечил в „Офицерах“ моего деда Тихона (у меня их два было — Тихон и Никита), вставил в сценарий, — рассказывал Варавва. — Мой дед Тихон бился в седле так яростно, что как-то у него по шву штаны разорвались. И Васильев включил этот эпизод в сценарий».

Режиссёр фильма Владимир Роговой детство провёл в Ижевске, о чём никогда не забывал, устраивая премьеры своих фильмов в родном городе. Фронтовик. После войны окончил экономический факультет ВГИКа, через несколько лет стал директором киностудии Горького. Затем он решил попробовать свои силы в режиссуре. В 1968 году Роговой поставил на «Беларусьфильме» картину «Годен к нестроевой». За свою жизнь он снял ещё несколько кинолент: «Баламут», «Горожане», «Женатый холостяк», «Несовершеннолетние», «У матросов нет вопросов», «Юнга Северного флота»…

Фильм «Офицеры» Роговой решил строить новеллами. Первая из них была посвящена событиям Гражданской войны. Режиссёр хотел наградить красного командира Алексея Трофимова орденом, но Васильев возразил ему: «Нет, нельзя его награждать орденом, в то время это было равно званию Героя Советского Союза, и даже выше по значению. Тут должна была быть заслуга

невероятная». — «А чем награждали тогда?» — «Да чем хочешь, вплоть до красных шароваров». Роговой ухватился за эту идею: «Точно! Наградим его красными революционными шароварами».

«Офицеры» задумывались как цветной фильм. Но цветная плёнка была в дефиците, поэтому пришлось снимать фильм в чёрно-белом варианте. Так что красные шаровары на экране оказались серыми…

Позже отмечалось, что выбор актёров на роли в «Офицерах» был снайперским и во многом определил успех фильма.

В роли Вараввы Роговой хотел снимать Олега Ефремова (в то время мужа Алины Покровской). Но артист был занят в театре и на съёмках. Пробовались также А. Лазарев, Е. Киндинов, А. Белявский, В. Гафт… Второй режиссёр Владимир Златоустовский настойчиво рекомендовал Василия Ланового. Роговой поначалу возражал: «Турандот здесь не нужна». Но затем сам загорелся этой идеей.

Однако Лановой не хотел играть роль Вараввы:

«Не самая главная, не самая хорошая роль… Я не понимал, куда мне воткнуться. Я видел дивно написанную роль для Жоры Юматова, великолепную для Алины Покровской… И не очень понимал про себя. Тем более что всего четыре сцены у Ивана Вараввы. Самая маленькая роль. А ведь ещё вырезали китайские эпизоды (события на Халхин-Голе) — и она стала ещё меньше. Поэтому я отказался сниматься. Роговой мне даже грозил, что пожалуется в ЦК комсомола и там примут меры — приструнят Павку Корчагина. А ещё обещал денег в три раза больше, чем обычно платят актёрам за подобную роль. Я посоветовал ему лучше подумать о миссии этого характера в сценарии.

Они с Рапопортом думали-думали, затем пришли и сказали, что это романтика наших офицеров, которые воевали в Испании, на Халхин-Голе, в Маньчжурии, в других «горячих точках». Романтика людей, которые безоговорочно верили в свою страну. Иван Варавва выражает романтическую сторону русского офицерского авангарда. Это то самое «честь имею», та правда, присущая и русскому, и советскому офицеру, и сегодняшним мальчишкам в офицерской форме…»

Василию Лановому такая трактовка роли понравилась, и он согласился сниматься.

На роль Алексея Трофимова претендовало более сорока актёров. Среди них: Н. Рыбников, М. Ножкин, Е. Жариков, С. Любшин, Ю. Соломин, А. Ромашин, Г. Бурков… Остановили выбор на Георгии Юматове, чья судьба идеально легла на роль. В «Офицерах» у него был очень сложный грим. Юматову делали «подтяжки» — клеили вокруг лица ленту и затягивали кожу сзади

под парик или фуражку. Так из сорокалетнего мужчины получался восемнадцатилетний парень.

Прототипом Алексея Трофимова послужил отец Бориса Васильева — бывший кадровый военный царской армии, перешедший к красным. Юматов многое у него перенял — жесты, интонации, походку.

В роли Любы Трофимовой начинала сниматься актриса Театра имени Вахтангова Елена Добронравова. Но она хотела, чтобы её героиня была тайно влюблена в Варавву. Роговому это не понравилось, и от услуг Добронравовой, женщины властной, пришлось отказаться. Её заменила Алина Покровская.

«Как-то случайно Володя Роговой увидел меня с Володей Сошальским в троллейбусе, — вспоминает Алина Покровская. — И он ещё как-то по-особенному посмотрел на меня… Потом пришёл в театр. Увидел спектакли с моим участием… И наконец предложил сценарий, который мне невероятно понравился: мне безумно захотелось сыграть эту роль — от девушки до бабушки… Тогда были ещё худсоветы, пробы… Много было претендентов. Тем не менее я надеялась. И выбрали меня».

Не сразу нашли исполнителя на роль суворовца Вани Трофимова. Наконец Владимир Златоустовский вспомнил, что у Фрэза в «Приключениях жёлтого чемоданчика» снимался замечательный ушастый мальчишка. Так нашли Андрюшу Громова, которого прозвали Локатор. Кстати, впоследствии он выучился на дипломата и работал за рубежом.

Первый съёмочный день «Офицеров» надолго запомнился Алине Покровской:

«Я очень переживала, готовилась, думала о том, какое у меня будет лицо… Почти не спала ночью. Прибежала в гримерную — а мне протягивают седую накладочку. В этот день снималась финальная сцена — я начинала сразу с бабушки Любы.

А Жора Юматов с наслаждением играл в семью. Он ведь мечтал о детях и, видимо, немножко проецировал свою мечту на роль моего мужа. Он по-особенному нежно относился ко мне и даже ревновал к Васе, хотя Вася не давал ни малейшего к этому повода. А Жора был безумно обаятельным человеком. Женщине всегда приятна открытая влюблённость. Я это не поощряла, но было все равно приятно. Наверное, это помогло роли. Хотя романа как такового не было. И Муза Крепкогорская (супруга Юматова) была здесь…»

Популярную песню «О героях былых времён», звучащую за кадром, сначала предлагали спеть именно Лановому, но он отказался — не было времени. Попробовал спеть Владимир Златоустовский. Получилось неплохо. Так что за кадром звучит

его голос.

После съёмок московской натуры киногруппа отправилась в Рузу. Там, рядом с деревней Волково снимался эпизод «китайская переправа», где Трофимов случайно встречает Варавву. Китайцев в этом эпизоде играли настоящие китайцы из торгпредства. Вода в озере была ледяная (съёмки шли ночью), а дублей было несколько. Однако китайцы не роптали и при команде «Мотор» лезли в воду. После съёмок киношники выставили им несколько ящиков водки.

В начале октября 1970 года съёмочная группа вновь отправилась в экспедицию. На этот раз путь киношников лежал в Севастополь, где должны были снимать любовный роман сына Трофимовых (А. Воеводин) с одноклассницей Машей Белкиной (Н. Рычагова). Съёмки начались 9 октября, однако уже через пару дней остановились — внезапно «ушёл в запой» Георгий Юматов. Срочно вызвали в Севастополь его супругу Музу Крепкогорскую. А чтобы этот приезд был оправдан творчески, специально для Крепкогорской была написана эпизодическая роль мамы Маши Белкиной.

На картине «Офицеры» работал оператор Михаил Кириллов. Актёры называли его кудесником. В «китайском» эпизоде, который то вырезали из картины, то вставляли — в зависимости от отношений с Китаем, — он запечатлел в павильоне восход луны. Без всяких компьютерных технологий!

Однажды Михаил Николаевич, стремясь снять эффектные кадры, попросил привязать его к ступенькам паровоза. Однако в тот момент, когда поезд замедлил ход, верёвки развязались и оператор упал на рельсы. Кириллов угодил в больницу, а место за камерой временно занял его сын Андрей, который тогда заканчивал ВГИК.

Во время экспедиции в Туркмению едва не пострадала Покровская. Для съёмок эпизода погони басмачей за героями фильма актрисе подвели жеребца по кличке Адлер. Сцена снималась рядом со рвом. Адлер не захотел видеть перед собой чей-то круп и рванул в сторону рва. Первым среагировал Юматов, который направил своего жеребца наперерез Адлеру. На помощь ему поспешил Лановой. Они догнали беглеца и спасли Покровскую от неминуемого падения в ров.

Туркменская экспедиция продлилась до 23 марта 1971 года, после чего съёмочная группа вернулась в Москву, где начался монтаж фильма. Он продолжался недолго, поскольку большая часть монтажно-тонировочных работ была уже проведена в процессе съёмок.

Картина стала событием на советском экране — особенно

после невероятной «двойной» премьеры. Сначала «Офицеров» пустили на экран «России» во время летних отпусков. Зал был полупустой. Однако на том просмотре оказалась жена министра обороны СССР Андрея Гречко, которой фильм очень понравился. Было принято беспрецедентное решение — повторить премьеру «Офицеров» в сентябре. Буквально за считанные недели картина стала лидером проката, собрав на своих просмотрах 53, 4 миллиона зрителей. Василий Лановой был назван читателями журнала «Советский экран» лучшим актёром 1971 года.

А вот кинокритики с самого начала невзлюбили эту банальную, с их точки зрения, картину.

«В кинематографических кругах к этому фильму отнеслись сложно, неоднозначно, — подтверждает известный сценарист Виктор Мережко. — Смущала тема, такая ретроиллюстрация, что не всегда бывает хорошо. Но спустя годы выяснилось, что это одна из немногих картин, которых ждала вечность. Володя Роговой снял классическую вечную картину. Не случайно он выбрал актёров-героев. Жора Юматов ушёл на фронт юнгой. Имел редчайшие ордена и награды. Презирал неправду, замыкаясь в себе. Самородок, блистательный актёр, он стал символом русского мужчины… Клочок нервов, силы. Он знал, что такое хорошо, что такое плохо — он в душе был офицером… И для Ланового, совсем другого по характеру, тоже было свято офицерское братство — когда Юматов болел, он приходил его навещать в клинику, хлопотал о нём…

Посудите сами: и у Ланового, и у Покровской, и у Юматова уйма картин. Но ведь все, говоря о них, почему-то вспоминают «Офицеров». И так будет всегда».

«ДЯДЯ ВАНЯ»

«Мосфильм», 1972 г. Сценарий А. Михалкова-Кончаловского по пьесе А. Чехова. Режиссёр А. Михалков-Кончаловский. Оператор Г. Рерберг. Художник Н. Двигубский. Композитор А. Шнитке. В ролях: И. Смоктуновский, С. Бондарчук, И. Купченко, В. Зельдин, И. Мирошниченко, Н. Пастухов, И. Анисимова-Вульф.

Иногда решение, какой фильм снимать, приходит к режиссёру совершенно неожиданно. Андрей Михалков-Кончаловский в своей книге «Возвышающий обман» рассказал именно о таком случае.

«Летом 70-го года я шёл по улице Горького, повстречал Кешу Смоктуновского, с которым нас уже связывали и дружба, и ссоры, и ревность к Марьяне Вертинской, и обида, что он отказался играть Рублёва. Я был свободен как птица, никаких творческих планов. Зашли в кафе „Мороженое“ на углу Горького и Пушкинской площади. Там подавали лучшее в мире крем-брюле.

— Давай сделаем что-нибудь вместе, — сказал я. — Чтоб не откладывая можно было поставить.

— Давай, — говорит он. — Я сейчас царя Федора репетирую. Может, его и снимем?

— А что ещё?

— Можно «Дядю Ваню».

— Давай «Дядю Ваню».

Выпили шампанского. Я вышел из кафе, свернул направо в Гнездниковский, зашёл в Госкино. Не помню уже к кому. Кажется, к Кокоревой. Сказал, что хочу ставить Чехова.

— Что?

— "Дядю Ваню".

— Замечательно!

Неужели так можно было решать?! Может быть, это было совсем не так. Но сейчас мне кажется, что было именно такое лёгкое решение, какого ни прежде, ни потом у меня уже не было».

Вообще картина шла легко. Сценарий Михалков-Кончаловский написал за две недели. Потом начались актёрские пробы. Роль Астрова была предложена Бондарчуку, который в то время снимал в Италии «Ватерлоо». Он быстро перечитал пьесу и согласился.

На роль Серебрякова режиссёр пригласил прославленного Бориса Бабочкина. Начали репетировать. Михалков-Кончаловский пишет: «Я по ходу дела пытался ему что-то деликатно подсказывать — со всем почтением к его таланту и возрасту.

„Молодой человек, — отрубил он. — Вы мне не подсвистывайте. Я со свиста не играю. Я сам“. На этом наша совместная работа кончилась. Роль Серебрякова досталась Зельдину, замечательному артисту и очаровательной личности».

Елену Андреевну согласилась играть Ирина Мирошниченко, а вот на Соню долго никого не могли найти. Начали снимать молодую актрису из Ленинграда. Но её непрофессионализм бросался в глаза. Пришлось Кончаловскому просить Купченко: «Ира, выручай!» Это была большая удача. Один из критиков точно заметил: «Ирина Купченко — не просто молодая актриса огромного обаяния и глубочайшей правды — в её творчестве различимо поистине драгоценное качество: пересечение актёрского дара с личными человеческими данными, которые мысленно мы соединяем с представлениями о высшей духовной красоте».

Михалков-Кончаловский сразу отказался от механического «перенесения» пьесы Чехова на экран. Он постарался передать возникшее у него представление об усадьбе Войницкого и её обитателях — постоянных и временных. Постановщик старался увидеть героев не такими, как их интерпретировал МХАТ, а такими, какими их понимал автор. «Астров мне виделся человеком опустившимся, ходящим в мятом пиджаке. Недаром в пьесе говорится о неудачной операции, которую он сделал, о больных, лежащих на полу вместе с телятами. Елена Андреевна говорит об Астрове: „Талантливый человек в России не может быть чистеньким и трезвым“. А Станиславский делал из Астрова чистенького и трезвого борца за народное будущее».

В фильме нет столь обычных для постановок пьес Чехова расслабленных, вялых, безвольных людей. Даже Войницкий, дядя Ваня, необыкновенно активен. Добрый, безобидный, стеснительный, он доходит до того, что стреляет в профессора, которого до недавних пор считал чуть ли не выдающимся талантом.

Изумительному Смоктуновскому сильно облегчает задачу исполнение роли профессора Серебрякова В. Зельдиным. С полным совершенством изображён самовлюблённый и бездарный, недалёкий, пошлый человек, претендующий на право быть учителем жизни. Чего стоит такая поразительная деталь, найденная Кончаловским: профессор настолько убеждён в неприкосновенности своей личности, что сразу после произведённого в него выстрела начинает небрежно листать какие-то ноты, желая занять время, пока другие будут волноваться и хлопотать по поводу случившегося.

В то время Михалков-Кончаловский находился под большим

впечатлением от Ингмара Бергмана, и «Дядя Ваня» — в большой степени дань этому влиянию. Особенно его удивляло, насколько по-театральному шведский режиссёр пользуется светом. Только что свет был реальный и вдруг из дневного стал ночным. Этот приём Михалков-Кончаловский успешно использовал в «Дяде Ване». Когда Елена Андреевна и Соня стоят, обнявшись, свет необъяснимо начинает гаснуть, и вместо лиц на экране — два силуэта.

Картину начинали снимать на импортном «Кодаке», но его не хватало. Попытались использовать отечественный «Совколор» — цвет получился жуткий. Тогда Михалков-Кончаловский решил: «Лучше буду снимать на чёрно-белой плёнке, чем на „Совколоре“». И он стал отмечать для себя моменты, где чёрно-белый материал был бы уместен, например, в прологе фильма.

По совету Элема Климова сочинять музыку для картины был приглашён Альфред Шнитке. Композитор написал замечательную токкату, под которую в прологе идут сменяющие друг друга фотографии: пустая бесплодная земля, выгоревший лес, развалившиеся грязные избы; бабы, впряжённые в бурлацкую бечеву; голодные дети, холерные гробы — царская Россия, униженная, измученная своей нищетой. Кстати, среди них есть и снимок царя, что в те времена было крамолой. Были и фотографии, отразившие революционные события и экологические беды страны — уже Чехов провидчески писал: «Русские леса трещат под топором». И даже была фотография доктора, сидящего у постели больного тифом: профилем доктор очень походил на Чехова.

«Поскольку пьеса открывается медленными, тягучими сценами, с долгими паузами, я подумал, что хорошо было бы задать картине мощное ритмическое начало, — замечает Михалков-Кончаловский. — Россия была деятельным, активным, полным внутренних противоречий организмом — неурожаи, голод, волнения, зреющая ненависть низов, обманчивое благополучие верхов. Я решил в начале картины погрузить зрителя в этот мир, бурлящий событиями, и только потом привести его в сонную усадьбу Войницких с её медленными дремотными ритмами».

Этот монтажный кусок родился, когда картина уже сложилась. На музыку пролога режиссёр наложил шумы, гимн «Боже, царя храни», польку, колокола, пытаясь подчеркнуть сумбурность, хаотичность мира, окружающего островок, где живут герои.

Критики приняли «Дядю Ваню» хорошо. Один из старейших российских кинематографистов Александр Мачерет писал:

«Своеобразие экранизаций А. Михалкова-Кончаловского состоит в том, что он не идёт в услужение пленившему его оригиналу, но обращает силу возникшего восторга в радостную увлечённость собственным творческим трудом… Чтобы суметь с такой уверенной самостоятельностью мыслить образами уже созданного произведения, надо обладать особым даром. Михалков-Кончаловский им обладает. Весь фильм увиден глазами подлинных художников. Я имею в виду не только режиссёра, но и все того же оператора Г. Рерберга и художника Н. Двигубского».

Картина ушла на фестиваль в испанский город Сан-Себастьян. Михалкова-Кончаловского оставили дома. Августовской ночью на Новослободской улице он подошёл к газетному щиту и прочитал в углу полосы маленькую заметку: «В Сан-Себастьяне советский фильм „Дядя Ваня“ удостоен „Серебряной раковины“»…

«ПРОВЕРКА НА ДОРОГАХ» («ОПЕРАЦИЯ „С НОВЫМ ГОДОМ“»)

«Ленфильм», 1971—1985. Сценарий Э. Володарского по мотивам военной прозы Юрия Германа. Режиссёр А. Герман. Оператор Я. Склянский. Художник В. Юркевич. Композитор И. Шварц. В ролях: Р. Быков, А. Солоницын, В. Заманский, О. Борисов, Ф. Одиноков, Анда Зайце, Г. Дюдяев и др.

В титрах «Проверки на дорогах» стоит год выпуска — 1985. Но картина была снята ещё в 1971-м и называлась тогда «Операция „С Новым годом“». Четырнадцать лет фильму пришлось ждать встречи со зрителем.

Алексей Герман впервые в советском кино заговорил о тех, кому выпало оказаться в фашистском плену. Почему он решил экранизировать повесть своего отца Юрия Германа? Режиссёр пожимал плечами: «Мне и самому трудно сказать. Книжка плохая, отец меня от неё отговаривал. „Операцию „С Новым годом“» он не любил. Уже написав её, он выяснил, что сведения, которыми пользовался в момент работы, были неполны. Он не знал про одного из самых главных исполнителей операции. Это был Владимир Иванович Никифоров, Герой Советского Союза, необыкновенного достоинства, скромности, мужества, благородства человек с трудной судьбой».

В годы войны Никифорова забрасывали во власовские части, где он вёл среди бывших советских людей опасную работу — уговаривал их перейти на сторону родины, обещая жизнь и прощение. Возвращаясь с ним, они получали оружие, вливались в наши части.

Эпизод проверки на дорогах рассказал также Никифоров. Бывших власовцев проверяли обычно группами, человек по двадцать. Они останавливали немецкую машину, расстреливали всех, кто в ней был, а кого-нибудь одного отпускали, чтобы немцы знали, чья это работа, и ходу назад уже никому не было.

Сценарий Алексей Герман начинал писать с отцом, который был болен раком. Но вскоре по понятным причинам от этой идеи пришлось отказаться.

Алексей Герман снял вместе с Григорием Ароновым фильм «Седьмой спутник». И всё-таки мысль поставить «Операцию» не оставляла его. По просьбе Германа драматург Эдуард Володарский написал сценарий, который на студии приняли без всяких сложностей.

Герои фильма — командир партизанского отряда старший лейтенант Локотков (Р. Быков) и его комиссар майор Петушков (А. Солоницын). Два антипода. Пробным для их столкновения камнем оказывается судьба Лазарева (В. Заманский), младшего сержанта Красной армии, оказавшегося в немецком плену, служившего в полицаях. Лазарев судит себя судом собственной совести и одержим одной страстью — искупить вину. В финале Лазарев погибает, прикрывая отход партизан.

Рассказывает актёр Владимир Заманский: «Я снялся почти в шестидесяти картинах, но „Проверка“ — самая дорогая для меня, а роль в ней — самая любимая. В фильме — правда жизни и в бытовых деталях, и, самое главное, в философских и нравственных позициях героев. Почему, например, герой Анатолия Солоницына, майор Петушков, не верит моему герою, добровольно пришедшему в партизанский отряд с покаянием? Потому что у Петушкова погиб сын — он как герой повёл на таран свой самолёт. Боль утраты сжигает Петушкова, он заряжён ненавистью ко всем немцам сразу. И к моему герою тоже. Иное отношение к этому же человеку у командира отряда, которого сыграл Ролан Быков. Душа его мудрее, она в состоянии отделить добро от зла во всяком человеке. Правильно писали, что в герое Быкова много от толстовского капитана Тушина. В тех эпизодах, где происходит столкновение командира отряда и Петушкова, Солоницын и Быков создают такое мощное эмоциональное поле, что волнение не может не передаться зрителю. Фильм, я думаю, получился потому, что всем главным героям дано было сыграть серьёзную, психологически достоверную драму. А у моего героя финал трагический».

Есть в «Проверке на дорогах» ключевая сцена. Партизаны заминировали железнодорожный мост, по которому должен пройти фашистский эшелон с оружием. Но когда приходит время давать команду, Локотков медлит: под мостом идёт баржа с пленными красноармейцами, ценой их жизней будет оплачен отнятый у врага эшелон. Иван Егорович пропускает баржу и только после этого, когда мост уже пуст, нажимает кнопку. Комиссар Петушков в ярости (актёрскому темпераменту Солоницына сродни эти фанатические ноты в характере своего героя): для него каждый, кто оказался в плену, предатель, жалеть его нечего. Но Локотков уверен в своей правоте: на барже — наши люди.

Алексей Герман стремился во всём добиться документальной правды. Работу над фильмом он начал с отсмотра хроники в Госфильмофонде. В его группе тщательно готовили материал по каждому эпизоду фильма, выклеивали огромные щиты

фотографий, с которыми сверяли каждого актёра на любую самую маленькую роль.

Актёрские пробы Герман проводил непривычно. Посреди студийного двора соорудили лес, а в нём — телега, стог сена, шалаш. Здесь и снимали, иногда под дождём, добиваясь ощущения настоящей природы. Пробы были высоко оценены студией, но от ряда актёров предлагали отказаться. Вызывали возражение и Быков на роль Локоткова (руководству больше нравился Глазырин), и Заманский — Лазарев, слишком уж трагичными казались его глаза, и Одиноков на роль Ерофеича; с такой внешностью принято было играть героев положительных. Но пробы были убедительные, и Герману разрешили взять тех актёров, которых он хотел.

Часть съёмок должна была происходить в Калинине (ныне — Тверь), но туда пришла ранняя зима. А по сценарию нужна осень. Если переводить все на зиму, то что делать с началом, уже отснятым?

Герман придумал перенести уже снятую «осеннюю» сцену с отравлением картошки в пролог, которого в сценарии не было. И получилось даже лучше: выкопали, перетравили картошку — и тут же сразу зима. Группа перестроилась на зиму, сняли первый эпизод и… все опять растаяло.

На «Операции» много времени и сил ушло на поиски натуры — брошенной деревни, которую можно было бы сжечь в сцене нападения карателей на партизан. Герман и его помощники проехали тысячи километров — и никаких результатов. В одной из деревень группа восстала: «Хватит! Сколько можно! Мы устали». И отправилась обедать. Герман, вспылив, от обеда отказался.

Расхаживая возле деревенской столовой, он спросил у куривших рядом мужиков, нет ли поблизости брошенной деревни. «Как же! Есть, — отвечали мужики, — два километра отсюда». Алексей Герман успел сходить туда и вернуться как раз, когда его спутники выходили из столовой. «Это был миг моего торжества! — восклицает режиссёр. — Случается же такое! Деревня оказалась просто идеальной для нас: если бы специально её строили, и то сделать бы так не получилось».

Для сцены сожжения нашли настоящих плакальщиц. Ту бабу, которая голосит над убитым мальчонкой, сняли незаметно для неё: поднесли стопочку, и как она заголосила, завыла! Этот её плач сделали потом музыкальным сопровождением к сцене сожжения деревни.

В Госкино готовую картину встретили враждебно. Курировавший редактор орал на Германа: «Как вы могли это

сделать! Кто вам разрешил!» Рассказывали, что он даже забрал своё заявление в партию, сочтя себя после такой ошибки недостойным звания коммуниста.

Вдохновителем кампании против «Операции „С Новым годом“» был тогдашний начальник главка Борис Владимирович Павленок, заявивший: «Многие военные картины имеют разные ошибки. Эта уникальна тем, что собрала все ошибки, какие только возможно было допустить».

Возражения были концептуальными. Картина не раскрывает темы партизанской борьбы с оккупантами, дегероизирует это великое народное движение. Герои-партизаны предстают людьми надломленными, подавленными… Картина перенасыщена натуралистическими деталями…

«Я смотрел фильм в новой редакции: принять его невозможно», — 28 марта 1972 года вынес вердикт председатель Кинокомитета СССР А. Романов.

Среди тех, кто принял картину, был Герой Советского Союза, генерал-майор в отставке А. Сабуров. Он писал худсовету киностудии «Ленфильм»: «Режиссёр А. Герман не обманул мои надежды. Я увидел серьёзную картину о первых труднейших днях становления партизанского движения. Поверьте мне как бывшему командиру партизанского соединения, что мы не сразу стали теми, кем нас узнали по сводкам Совинформбюро. Вначале было много разрозненных мелких отрядов и „отрядиков“, некоторые из них позже распались или погибли, а другие окрепли, обросли людьми и стали цементироваться в большие и грозные боевые единицы. А первые дни, месяцы войны изобиловали трагическими эпизодами, столь достоверно показанными в фильме (бегство населения от карателей, сожжённые деревни, мучительные раздумья партизанских командиров)…»

Хвалебный отзыв написал и полковник К. Карицкий, Герой Советского Союза, бывший командующий 5-й Ленинградской партизанской бригадой.

Находились все новые друзья. Картина понравилась Григорию Козинцеву и Георгию Товстоногову. Позвонил Герману Сергей Герасимов: «Это шедевр, здесь нельзя трогать ни метра». По совету Александра Штейна фильм показали Константину Симонову. Писатель сказал: «Очень хорошая картина, принципиально важно её выпустить».

В конце концов фильм был отправлен на пресловутую полку. «Операция „С Новым годом“» была не просто запрещена, а списана в убытки. «Ленфильму» из своих доходов надо было компенсировать её стоимость. Люди подолгу не получали премий.

На экран картина вышла в 1985 году уже под названием «Проверка на дорогах». Алексей Герман говорил в интервью киноведу А. Липкову: «Эта картина — дань нашей любви к людям, о которых мы взялись рассказать, наша признательность их подвигу, наш им памятник. Это наша любовь к России, наша вера и понимание того, что страну эту завоевать нельзя; какие бы орды на неё ни обрушились, всё равно не им быть хозяевами этой земли. И ещё, как говорит старая мудрость, не стоит село без праведника. У нас такой праведник есть — Иван Егорович Локотков. Он, конечно, всякий, не безгрешный, земной и всё же в финале вырастает до фигуры большого человеческого масштаба».

«А ЗОРИ ЗДЕСЬ ТИХИЕ…»

Киностудия им. М. Горького, 1976 г. В 2-х сериях. Сценарий Б. Васильева и С. Ростоцкого. Режиссёр С. Ростоцкий. Оператор В. Шумский. Художник С. Серебренников. Композитор К. Молчанов. В ролях: А. Мартынов, Е. Драпеко, О. Остроумова, И. Шевчук, И. Долганова, Е. Маркова, Л. Зайцева и др.

Станислав Ростоцкий принадлежит к послевоенному поколению кинематографистов, пришедшему во ВГИК с фронта. 11 февраля 1944 года под городом Дубно Ростоцкий получил тяжёлое ранение. «Меня вытащила из боя женщина. На своих руках, — рассказывал Станислав Иосифович. — Она была добровольцем, воевала на фронте до победы… После войны вышла замуж, у неё было двое прекрасных детей. Но погибла она все равно от войны. Рак мозга… Я в огромной степени снимал этот фильм как благодарность ей и как благодарность всем тем женщинам, которые помогли многим бойцам остаться в живых».

Картина «А зори здесь тихие…» поставлена по повести Бориса Васильева. Она возвращает зрителя к суровым и трагическим временам войны. Лирической трагедией называют жанр фильма. И это очень точно. Женщина на войне — солдат, но она и мать, и жена, и любимая.

Справа озеро, слева озеро, на перешейке глухой лес, в лесу — шестнадцать гитлеровских диверсантов, и должен старшина Васков задержать их силами пяти девушек-зенитчиц, вооружённых трехлинеечками.

Васков ставит задачу: «Товарищи бойцы! Противник, вооружённый до зубов, движется в нашем направлении. Соседей нет у нас ни справа, ни слева, и помощи ждать нам неоткуда, поэтому приказываю: всем бойцам и себе лично: держать фронт! Держать! Даже когда сил не будет, все равно держать. На этой стороне немцам земли нету! Потому что за спиной у нас Россия… Родина, значит, проще говоря».

Пять девушек-зенитчиц, пошедшие за Васковым в лес, — это пять точных портретов эпохи. Железная Рита Осянина (И. Шевчук), вдова молодого командира; дерзкая красавица Женя Комелькова (О. Остроумова) — из «комсоставской» семьи; молчаливая лесникова дочка Лиза Бричкина (Е. Драпеко); тихая Соня Гурвич (И. Долганова), отличница университета с томиком Блока в солдатском мешке; детдомовка Галя Четвертак (Е. Маркова).

Задача будет выполнена дорогой ценой. В живых останется

только старшина Васков. «Дело происходит в сорок втором году, — говорил писатель Борис Васильев, — а я немцев образца сорок второго хорошо знаю, мои основные стычки с ними происходили. Сейчас такими могут быть спецназовцы. Метр восемьдесят минимум, отлично вооружённые, знающие все приёмы ближнего боя. От них не увернёшься. И когда я столкнул их с девушками, я с тоской подумал, что девочки обречены. Потому что если я напишу, что хоть одна осталась в живых, это будет жуткой неправдой. Там может выжить только Васков. Который в родных местах воюет. Он нюхом чует, он здесь вырос. Они не могут выиграть у этой страны, когда нас защищает ландшафт, болота, валуны».

Натурные съёмки начались в мае 1971 года в Карелии. Съёмочная группа жила в петрозаводской гостинице «Северная». Только в ней не было перебоев с горячей водой.

Ростоцкий придирчиво отбирал актрис на роли девушек-зенитчиц. Перед режиссёром за три месяца подготовительного периода прошли несколько сотен вчерашних выпускниц и действующих студенток творческих вузов.

Елена Драпеко училась в Ленинградском институте театра, когда помощники Ростоцкого обратили на неё внимание. Елену утвердили на роль Лизы Бричкиной, той, что погибает первой, погибает страшной, отчаянной смертью — тонет в болоте, идя с донесением в часть.

«Играла фактически себя, — говорит Драпеко. — Хотя, конечно, пришлось поработать, потому что я ни в какой деревне не жила, а была девочкой из вполне интеллигентной семьи, на скрипочке играла. Но „корни“ у меня с Лизой Бричкиной совпали: по папиной линии предки были хохлы, они из крестьян, так что в генах это, видимо, присутствует».

Когда Лиза тонула в болоте, зрители плакали. А как снимали эту трагическую сцену?

«Как все в старом кино, — говорит Елена Драпеко. — У нас не было компьютерной графики, никаких фокусов, поэтому снимали живьём. Это трюковая съёмка. В болоте динамитом взорвали воронку, туда стеклась жижа. Мы знали, где эта яма находится. Я туда прыгала и погружалась. Потом меня оттуда выуживали, как репку из грядки».

Актриса Ирина Шевчук вспоминала: «А у меня была очень сложная сцена, где я умираю. Перед съёмкой я наслушалась врачей о том, как ведут себя люди при ранении в живот. И так вошла в роль, что после первого же дубля потеряла сознание!»

Съёмки на болоте были трудными и с технической точки зрения. Кинокамеры установили на плотах, с них и снимали.

5 октября группа вернулась в Москву. Однако к съёмкам в павильоне приступили только через полторы недели: Мартынов, Остроумова и Маркова с театром ТЮЗ отправились на гастроли в Болгарию.

Когда все зенитчицы оказались в сборе, приступили к съёмкам эпизода в бане. Пять часов Ростоцкий уговаривал девчат сняться обнажёнными, но они отказывались, так как были воспитаны в строгости. Ростоцкий убеждал, что это очень нужно для фильма: «Вы же всё время в сапожищах, в гимнастёрках, с ружьями наперевес, и зрители забудут о том, что вы женщины, красивые, нежные, будущие мамы…»

На киностудии подбирали женскую операторскую бригаду, искали осветителей-женщин, и условие было одно: на съёмочной площадке из мужчин только режиссёр Ростоцкий и оператор Шумский — и то за плёнкой, огораживающей баню.

Девушки репетировали все в купальниках, и лишь на съёмку разделись. Включили камеру, пустили пар, и вдруг раздался резкий звук — и в баню вбежал мужик в ватнике, кепке, сапожищах, с криком: «Ложись! Ложись!» Это у него взорвалась паросиловая установка. Он загляделся на обнажённых актрис и о своих обязанностях забыл…

Сцену всё-таки отсняли. На экране в ней солировала — шестнадцать секунд! — Ольга Остроумова.

С банным эпизодом потом было много проблем. После первого просмотра картины начальство потребовало вырезать откровенную сцену. Но Ростоцкому каким-то чудом удалось её отстоять.

В «Зорях…» была и другая сцена, где девочки-зенитчицы загорают голышом на брезенте. Режиссёру пришлось её убрать.

На роль старшины Васкова режиссёр хотел пригласить известного исполнителя. Рассматривалась кандидатура Георгия Юматова. Потом появился молодой артист столичного Театра юного зрителя Андрей Мартынов. Его и утвердили на роль.

Андрей Мартынов открыл в своём старшине Васкове замечательную человеческую глубину. «Но если бы вы видели, как начиналась с ним работа над „Зорями…“, — говорил Ростоцкий. — Мартынов ничего не мог. Он при такой „мужиковатой“ внешности крайне женственен. Он не умел ни бегать, ни стрелять, ни рубить дрова, ни грести, — ничего. То есть необходимых по фильму физических действий он совершать не мог. Из-за этого он ничего не мог и играть. Но работал, научился кое-чему. И в какой-то момент я почувствовал, что дело пошло».

Писатель Борис Васильев приезжал на съёмки всего один раз.

И остался очень недоволен. Сказал, что является поклонником спектакля Любимова, а вот с концепцией фильма не согласен.

Горячий спор у Ростоцкого с Васильевым вызвала сцена смерти Риты Осяниной. В книге Васков говорит: «Что ж я скажу вашим детям, когда они спросят — за что вы наших мам погубили?» И Рита отвечала: «Мы не за Беломоро-Балтийский канал имени товарища Сталина воевали, а мы за Родину воевали». Так вот, Ростоцкий наотрез отказался вставлять эту фразу в фильм, потому что это взгляд из сегодняшнего дня: «Какой ты, Боря, смелый, батюшки мои, вдруг, значит, про это сказал. Но Рита Осянина, доброволка, комсомолка 42-го года. Ей даже в голову не могло такое прийти». Борис Васильев возражал. На том и разошлись…

Ростоцкого очень задели слова писателя Астафьева, заявившего, что в кино нет правды о войне, героини, когда их убивают пулями в живот, поют романс «Он говорил мне: будь ты моею». Это, понятно, о Жене Комельковой. «Но ведь это же передёрнуто, — возмущался режиссёр. — Никто её не убивает в этот момент пулями в живот, её ранят в ногу и она, превозмогая боль, вовсе не поёт, а выкрикивает слова романса, который тогда, после „Бесприданницы“ был у всех на устах, и увлекает за собой в лес немцев. Это вполне в характере бесшабашной героической Женьки. Очень обидно читать такое».

Ростоцкий сам фронтовик, потерял на фронте ногу. Когда он картину монтировал, он плакал, потому что ему было девочек жалко.

Председатель Госкино Алексей Владимирович Романов заявил Ростоцкому: «Неужели вы думаете, что мы когда-нибудь выпустим этот фильм на экран?» Режиссёр растерялся, не знал, в чём его обвиняют. Три месяца картина лежала без движения. Потом выяснилось, что необходимо внести поправки. И вдруг в один прекрасный день что-то переменилось, и оказалось, что «Зори…» вполне достойны широкого экрана.

Более того, картину отправили на Венецианский фестиваль. Этот праздник кино запомнился актрисам на всю жизнь.

На предварительном просмотре для журналистов Ростоцкий пережил ужасные минуты. До этого был показан двухсерийный турецкий фильм, зрители уже осатанели, а тут им ещё показывают какой-то двухсерийный фильм про девочек в гимнастёрках. Хохотали всё время. Через двадцать минут, по признанию Ростоцкого, ему захотелось взять автомат Калашникова и всех перестрелять. Расстроенного режиссёра вывели из зала под руки.

На следующий день был просмотр в 11 часов вечера. «Зори…»

длятся 3 часа 12 минут. «Я прекрасно понимал, что картина провалится: две с половиной тысячи людей, смокинговый фестиваль, картина идёт на русском языке с итальянскими субтитрами, перевода нет, — делился своими впечатлениями Станислав Ростоцкий. — Я шёл в своём смокинге, который второй раз в жизни надел, и меня держали под руки, потому что я просто падал. Я решил, что буду считать, сколько людей уйдёт с картины. Но как-то не уходили. А потом вдруг в одном месте раздались аплодисменты. Самые дорогие для меня. Потому что это были аплодисменты не мне, не актёрам, не сценарному мастерству… Вот этот враждебный зал в Италии, он вдруг стал сочувствовать девочке Жене Комельковой и её действию. Это было самое главное для меня».

В 1974 году фильм «А зори здесь тихие…» был номинирован на премию «Оскар», но уступил главный приз картине Бунюэля «Скромное обаяние буржуазии». Тем не менее «Зори…» закупили по всему миру. Актёры, приезжая куда-нибудь за границу, иногда видели себя, говорящих на иностранном языке.

«Я был совершенно ошарашен, когда услышал себя на китайском языке, — смеётся Андрей Мартынов. — Мне рассказали, что в Китае фильм посмотрели более миллиарда человек. Сам Дэн Сяопин назвал „А зори здесь тихие…“ истинно китайской картиной».

«КАЛИНА КРАСНАЯ»

«Мосфильм», 1974 г. Автор сценария и режиссёр В. Шукшин. Оператор А. Заболоцкий. Композитор П. Чекалов. Художник И. Новодережкин. В ролях: В. Шукшин, Л. Федосеева-Шукшина, А. Ванин, И. Рыжов, М. Скворцова, Г. Бурков, Т. Гаврилова, Л. Дуров и др.

Киноповесть «Калина красная» Василий Шукшин написал в больнице. Об этом рассказала Лидия Николаевна Федосеева, жена Василия Макаровича:

«После „Печек-лавочек“ Шукшин опять слёг в больницу. Но и там он продолжал работать. Я догадывалась, что он пишет какую-то новую большую вещь, но что это будет, тогда ещё не знала. Только замечала, когда приходила к нему, что он день ото дня становится все печальнее и печальнее. А однажды вышел, в глазах — прямо слезы стоят. И осунулся весь, побледнел, смотреть страшно. Я испугалась — подумала сразу, что это болезнь обострилась. А оказывается, он только что, перед самым моим приходом, закончил новую повесть. И когда писал конец, сам вот так страшно, до слёз разволновался.

Отдал мне рукопись. Сказал: «Это для кино. Если разрешат снимать, то тут и для тебя кое-что найдётся…»

Пришла домой. Кажется, даже и не разделась, и сразу села читать. Прочитала. И тоже не удержалась — заревела… Это была «Калина красная»».

В апреле 1973 года «Калину красную» опубликовал журнал «Наш современник», членом редколлегии которого был генеральный директор «Мосфильма» Николай Трофимович Сизов. Он предложил Шукшину снять картину на «Мосфильме», поскольку на киностудии Горького, где Василий числился в штате, сценарием не заинтересовались.

В мае Шукшин спешно отбыл из Москвы в экспедицию Киноповесть запустили в производство на очень жёстком условии: в декабре сдать полностью готовый фильм. Съёмочный коллектив был сколочен наспех. Из всех своих прежних помощников Шукшин смог взять на «Калину красную» только оператора Заболоцкого.

Василий Макарович очень собранно входил в съёмочный период «Калины красной». Например, документальные кадры, где заключённый поёт песню «Ты жива ещё, моя старушка» (этого в сценарии не было), он нашёл среди тысяч километров киноплёнки спецкинохроники МВД. «Калина красная» так и

начинается концертом зэков, который снимался в настоящей колонии под Москвой.

Герои фильма Шукшина — вор-рецидивист («Семь судимостей у меня. Семь!») Егор Прокудин по кличке Горе отмотал срок и поехал к Любе Байкаловой (Лидия Федосеева), с которой был знаком по переписке.

Киноповесть открывалась словами: «История эта началась в исправительно-трудовом лагере, севернее города Н., в местах прекрасных и строгих». Такие места нашли в Вологодской области, в окрестностях Белозерска. Этот старинный русский город Шукшин присмотрел в 1969 году, когда готовился к съёмкам фильма о Степане Разине. Запомнились ему и местные деревни — Садовая, Орлово…

Василий Макарович обладал просто феноменальной работоспособностью. На «Калине красной» он был сценаристом, исполнителем главной роли и режиссёром. Роль Егора Прокудина была не просто главной, на ней держался, в сущности, весь фильм. К тому же Шукшину приходилось решать не только творческие, но и производственные вопросы.

Госкино выделило на картину всего 3 тысячи 600 метров дефицитной тогда плёнки «Кодак». А для работы нужно было в шесть раз больше. Поэтому первый «разгонный» дубль снимали на отечественной «Свеме», потом заряжали «Кодак», и тут уже все работали в полную силу.

Одной из ключевых в фильме является сцена встречи Егора со своей матерью после двадцатилетней разлуки.

Василий Шукшин понимал, как необходимо здесь добиться, чтобы потрясение, испытываемое Егором Прокудиным, передалось бы и зрителю. Решили уговорить сняться в крошечной сценке кого-нибудь из очень больших актрис и позвонили Марецкой. Вера Петровна дала согласие, но, к сожалению, вскоре заболела. А производство, как обычно, диктовало свои сроки. Вот тогда и дерзнули попробовать отыскать реальную судьбу, сходную с той, которая была нужна.

В итоге засняли документальную беседу именно с такой матерью, у которой война отняла всех сыновей. Разумеется, кое-что было дополнено поздними досъемками, монтажом, но в принципе это — хроникальные кадры.

Неграмотная крестьянка Ефимья (в титрах Офимья) Ефимовна Быстрова из вологодской деревни рассказывала про свою жизнь, про своих детей. Камеру установили на улице, снимали через выставленное окошко, звук писали синхронно. Бабушка наговаривала рассказ о себе, отвечая на вопросы Лидии Федосеевой, которые были заранее продуманы и направляли

рассказ в нужное для фильма русло. Всё получилось.

Когда снимался этот эпизод, Ефимья Ефимовна получала 17 рублей с копейками в месяц, что запечатлено на плёнке. Госкино при приёмке фильма в своём заключении потребовало убрать упоминание о размере пенсии. Шукшин разволновался. «Ну как я могу? Они думают, что я хочу только критиковать их колхозный строй? А мне нужно, чтобы прожжённый рецидивист рыдал и катался по земле: „Тварь я последняя, тварь подколодная“. Он только что выпил коньяк за двадцать рублей, а мать в месяц и того меньше получает».

В процессе съёмок менялись некоторые обстоятельства действия, отдельные реплики и даже целые сцены, вводились одни персонажи и, наоборот, исчезали другие. Шукшин постоянно импровизировал (линию женщины-следователя, например, он придумал уже в Белозерске).

Отчасти в этом «виновата» натура. Оператор Заболоцкий часто водил Шукшина по Белозерску, показывая наиболее «соблазнительные» детали натуры и уговаривая снять «скрытой камерой» колоритные эпизоды из обыденной жизни обитателей Белозерска. Иногда Заболоцкий делал эти документальные зарисовки самостоятельно.

Шукшина очень беспокоила сцена смерти Егора. «Поверит ли зритель? По своему зрительскому опыту заранее знаю, что такие сцены в кино плохо проскакивают. Я поэтому саму драку и момент убийства даже решил не показывать. Егор уходит с Губошлёпом в лес. И все. Потом сразу — смерть…»

В ролях «блатных» Шукшин снимал своих приятелей: главаря Губошлёпа играл Георгий Бурков, мрачного типа в кожаной куртке — Артур Макаров (приёмный сын режиссёра Герасимова и Тамары Макаровой). На роль Люсьен Шукшин хотел пригласить Людмилу Гурченко, но оператор фильма Анатолий Заболоцкий уговорил его взять актрису Татьяну Гаврилову.

Когда снимали смерть Егора Прокудина и Шукшин, шатаясь, выходил из берёзовой рощи, зажимая смертельную рану в животе и оставляя кровавые пятна на белых стволах берёз, женская половина съёмочной группы, даже женщины-гримёры, сами готовившие эту «кровь», не могли сдержать слёз. Настолько все происходящее перед ними было далеко от «игры» и казалось реальным.

Шукшин обязательно хотел сохранить сцену справедливого возмездия, которое вершит брат Любы Петро (артист А. Ванин). Интересно, что к такому решению — торжество финального возмездия — Шукшина подтолкнула редакция журнала «Наш современник», куда он принёс рукопись киноповести. Викулов,

главный редактор журнала, рассказывал, что киноповесть завершалась гибелью Егора, а его убийцы безнаказанно исчезали. Возникала мысль об обречённости тех, кто решил или решит порвать со своим блатным прошлым, ибо бывшие дружки всегда найдут и уничтожат таких раскаявшихся людей. Шукшин вскоре доработал финал — так появилась сцена справедливой гибели Губошлёпа и его банды.

«Калина красная, калина вызрела» — часто поётся в киноповести. В фильме этой песни нет. Зато есть статичный кадр: мальчик кидает в воду зрелые ягоды калины. По одному из народных поверий калина — это символ первой, обязательно несчастной любви. Её-то и испытал Егор Прокудин. По словам оператора картины Анатолия Заболоцкого, в фильме Шукшин хотел спеть «Калину красную», но в музыкальной редакции студии заявили, что песня эта обработана Фельцманом и нужно ему платить большие авторские как композитору. Пришлось Шукшину от пения отказаться, а в картине его Егор говорит: «Эх, не выпелась песня…»

Финальные кадры. Люба разжигает баньку, вспоминая про себя письма Егора из колонии. «Надо бы только умно жить, надо жить, Любушка…» И женщина чуть покачивает головой, словно бы соглашаясь со словами Егора.

В августе 1973 года съёмки «Калины красной» были в основном завершены. Шукшин приступил к монтажу.

В руках режиссёра был огромный по своему объёму материал. Одно время Василий Макарович даже склонялся к мысли, что надо «пробивать» две серии. Но затем от этой мысли отказался. Пришлось идти на значительные сокращения материала.

В ноябре, в самый разгар монтажных работ, приступ язвенной болезни свалил Шукшина. Пришлось лечь в больницу. Но, пролежав всего три-четыре дня, он сбежал оттуда. Историю этого побега он изложил потом в рассказе «Кляуза».

Однако как ни торопился Шукшин, сдать картину в положенный срок не успел. В январе 1974 года, будучи уже совершенно больным, он перетонировал фильм, вносил в него последние поправки.

Василий Макарович опасался, что «Калина красная» попадёт на полку, так как переделывать фильм не собирался. Шукшин говорил: «Столько вложено в эту картину, что своими руками её уничтожать не буду». А родным, чтобы не волновались, писал, что все хорошо.

Премьера «Калины красной» состоялась в московском Доме кино, и каждый новый её просмотр убеждал в том, что картину ожидает настоящий успех. По официальным данным за один год

фильм посмотрели 62, 5 миллиона зрителей, что обеспечило ему первое место в прокате. Оператор А. Заболоцкий считает, что это цифра занижена: в действительности за год было продано около ста миллионов билетов. «Излишки» приписывали непопулярным у зрителей картинам официозных режиссёров. Обычная практика тех лет…

На Всесоюзном кинофестивале в Баку в апреле 1974 года «Калина красная» была награждена главным призом.

На фестивале фестивалей в Белграде в 1975 году 31 страна представила 90 картин. И в число лучших пяти фильмов Феста-75 была включена «Калина красная». На кинофоруме в Авиньоне Франция открыла для себя фильмы Шукшина. Затем, в дни Недели советского кино, французы восхитились «Калиной красной», для этого фильма были сделаны субтитры, он выходил в массовый прокат.

Фильм в дальнейшем соберёт целый букет других наград: приз польских критиков «Варшавская сирена-75», приз фестиваля в Западном Берлине и многие другие.

«СВОЙ СРЕДИ ЧУЖИХ, ЧУЖОЙ СРЕДИ СВОИХ»

«Мосфильм», 1974 г. Сценарий Э. Володарского и Н. Михалкова. Режиссёр Н. Михалков. Оператор П. Лебешев. Художники И. Шретер и А. Адабашьян. Композитор Э. Артемьев. В ролях: Ю. Богатырёв, А. Солоницын, С. Шакуров, А. Пороховщиков, Н. Пастухов, А. Кайдановский, Н. Михалков, А. Калягин, Н. Засухин, К. Райкин и др.

Картине «Свой среди чужих…» предшествовала повесть «Красное золото», которую Никита Михалков написал вместе со сценаристом Эдуардом Володарским. Сюжет её был навеян небольшой журнальной заметкой, рассказывающей историю путешествия из Сибири в Москву поезда с золотом, реквизированным у буржуазии, о том, как оно было захвачено белогвардейской бандой и переходило из рук в руки, пока, наконец, не было отбито чекистами.

Повесть переделали в сценарий «Свой среди чужих, чужой среди своих». С этой картиной Михалков собирался дебютировать на «Мосфильме» в качестве режиссёра.

Когда сценарий «Свой среди чужих, чужой среди своих» был написан и утверждён, Никиту Михалкова призвали в армию.

В Москве его ждали единомышленники — Александр Адабашьян и Павел Лебешев. Они перебивались случайными временными работами с тем, чтобы сразу же после возвращения Михалкова приступить к съёмкам «Своего среди чужих…».

Лодку большую прадед наш
Решил построить для внуков.
Строил всю жизнь… —

эти строки из «Баллады о корабле» звучат в начале фильма Никиты Михалкова.

«Победа! — врывается в эту песню самозабвенно счастливый голос солдата. — Братство! Равенство! Мир!»

Это счастье победы, счастье свободы, которым пронизан пролог. Ликуют друзья-чекисты — герои Юрия Богатырёва, Анатолия Солоницына, Сергея Шакурова и Александра Пороховщикова. Четверо повидавших войну и смерть мужчин душат друг друга в объятиях, устраивают «кучу малу», в экстазе

толкают карету — символ старого мира — и пускают её под откос…

В основе сюжета фильма — предательство. Пропадает золото — то, что предназначено для покупки хлеба за границей. В ЧК проник предатель, которого надо найти и обезвредить… Самое страшное для чекистов — момент сомнения в друге. Но даже тогда, когда Егор Шилов (Ю. Богатырёв), на которого падает подозрение, бежит из-под ареста, председатель губкома Василий Сарычев (А. Солоницын) упорно повторяет: «Не верю, не верю!»

Дело с похищением золота распутывается по мере того, как герою удаётся «раскусывать» характеры вольных и невольных его участников. Егор Шилов проникает в стан грозной банды, находит золото, вступает в поединок с белогвардейским офицером, несколько раз оказывается на краю гибели.

Фильм построен по всем законам авантюрного жанра. Его герои прыгают на полном скаку с лошади на поезд, стреляют, целясь и навскидку, сражаются врукопашную, и после головокружительных поворотов сюжета «свой среди чужих» спасётся вместе с заветным чемоданом драгоценностей.

Но, как справедливо замечает киновед Юрий Ханютин, «эта картина не о пропаже и возвращении золота, а об утере и обретении доверия. О счастье единства, полной безусловной вере в товарища, в мужскую дружбу, в общее дело. Потому что когда в финале председатель губкома видит обессилевшего Егора с заветным саквояжем в руках, то закономерно возвращается на экран, как рефрен, сцена радостного утра победы, мотив единения».

Съёмки «Своего среди чужих…» проходили в Чечено-Ингушетии. Большой друг семьи Михалковых знаменитый танцор Махмуд Эсамбаев сказал Никите, что такой красивой натуры он больше нигде не найдёт.

Условия были тяжёлыми, но работалось прекрасно и азартно. На съёмочной площадке — полное актёрское раскрепощение, упоение творчеством, стихия высокого лицедейства… У артистов осталось прекрасное воспоминание о тех днях.

Богатырёв, впервые севший в седло, делал все трюки сам. Отказался от дублёров и Александр Кайдановский. И уж совсем немыслимо головокружительные трюки были у Константина Райкина, сыгравшего роль татарина Каюма (по сценарию он был казахом).

В середине октября группа снимала эпизод, в котором Каюм пытается сбросить Шилова с обрыва в реку, но в итоге сам оказывается в ней. Райкину надо было упасть с двенадцатиметровой скалы в бурный водоворот. Этот эпизод

сняли с первого дубля. Температура воды в реке Аргун — три градуса, глубина — метра два. К счастью, обошлось без травм.

Не менее сложными были съёмки эпизода «На плоту»: на нём Богатырёв, Райкин и Кайдановский пытаются догнать сбежавшего с золотом атамана — Михалкова. Течение реки — 12 метров в секунду, и удержаться на плоту было крайне сложно. Поэтому в особо рискованных сценах снимались дублёры.

Примечательной чертой фильма становится не только предельная насыщенность действием, но и обилие характерных персонажей. Врезаются в память атаман (Н. Михалков), офицер Лемке (А. Кайдановский), Каюм (К. Райкин), начальник станции Ванюкин (А. Калягин) и даже едва мелькнувший Связной (А. Адабашьян).

Михалков с огромным удовольствием снимался в роли предводителя банды Брылова. Повадкой и походкой атаман напоминал героев Юла Бриннера, а широкополой мягкой шляпой — персонажей итальянских вестернов.

В начале ноября 1973 года в Чечне внезапно испортилась погода и выпал обильный снег. Снимать в таких условиях стало невозможно, и натуру доснимали в окрестностях Баку.

В Москву съёмочная группа вернулась 19 декабря. Спустя девять дней начались монтаж картины и съёмка нескольких павильонных эпизодов.

Появление на экранах дебютной картины Никиты Михалкова вызвало у кинематографистов отношение к нему слегка снисходительное. Больно уж щедра она была на «режиссёрские находки». Казалось, что, дорвавшись, наконец, до камеры, молодой творец хочет вместить в свою картину всё, что накопилось в нём за годы учения во ВГИКе.

Это был ещё и фильм-дебют ряда актёров: Юрия Богатырёва, Сергея Шакурова. По-новому открылось дарование Александра Кайдановского. Впервые был замечен артист Александр Калягин, которого Михалков знал ещё по театральному училищу.

Появился не только интересный приключенческий фильм. Появился режиссёр со своей индивидуальностью. Один из критиков очень точно заметил, что перед нами не приключенческий фильм в чистом виде, а скорее интеллектуальная игра в приключенческое кино. Не случайно Алексей Герман позже назовёт фильм «Свой среди чужих…» новаторским.

«ЗЕРКАЛО»

«Мосфильм», 1974 г. Сценарий А. Мишарина, А. Тарковского. Режиссёр А. Тарковский. Оператор Г. Рерберг. Художник Н. Двигубский. Композитор Э. Артемьев. В ролях: М. Терехова, И. Данильцев, Л. Тарковская, А. Демидова, А. Солоницын, Н. Гринько, Т. Огородникова, Ю. Назаров, О. Янковский, Ф. Янковский и др.

«Зеркало» занимает особое место в творчестве Тарковского. Исповедальный фильм, снятый в непривычной стилистике, вне законов последовательного повествования.

Первый вариант сценария Тарковский написал вместе с Александром Мишариным в феврале 1968 года. Сценарная история во многом совпадала с реальной жизнью режиссёра — с уходом из семьи отца, знаменитого поэта Арсения Тарковского. Детей — Андрея и Марину — воспитывала мать Мария Ивановна Вишнякова. Сложные отношения с отцом и матерью вели режиссёра к осмыслению прошлого.

В то время Андрей Тарковский работал в экспериментальном объединении Григория Чухрая, где можно было быстро «запуститься» и быстро снять фильм. На студии поддерживали режиссёра, но в Комитете по делам кинематографии сценарий был отвергнут председателем Госкино А. Романовым… Наступил тяжёлый период — перспектив на работу не было, и Тарковский стал снимать «Солярис».

Когда он закончил эту картину, в Комитет по делам кинематографии уже пришёл Ф. Ермаш, который повёл себя довольно демократично. Тарковскому он сказал: «Вы можете ставить, что хотите». И режиссёр решил вернуться к отложенному сценарию, который будет основательно переработан.

Сценарий «Белый, белый день» («Зеркало») строился на воспоминаниях Тарковского о детстве, семье, о некоторых обстоятельствах взрослой его жизни. Сложным был задуман образный строй будущего фильма: игровые эпизоды должны были перемежаться хроникой. Стихи Арсения Тарковского становились лирическим лейтмотивом произведения. Сам Андрей хотел сняться в роли Автора.

Предполагалось включить в картину документальное интервью с Марией Ивановной Вишняковой, снятое скрытой камерой. Всю жизнь она проработала корректором в Первой образцовой типографии. Кстати, незабываемый эпизод в «Зеркале», где Мария под дождём бежит в типографию, боясь, что пропустила опечатку, воспроизводит реальную ситуацию.

Обсуждение режиссёрского сценария «Белый, белый день…» худсоветом студии состоялось 17 апреля 1973 года. Общая атмосфера была взволнованная, нервная, но, в общем, доброжелательная.

Михаил Швейцер отметил, что это первая попытка о нашем современном искусстве создать жанр некоей исповеди, в частности, исповеди художника, и очень хочется, чтобы такой жанр состоялся.

Все выступления были деликатны, осторожны. Тарковский был крайне ранимым человеком и бурно реагировал, когда с ним хоть в чём-то не соглашались, сразу говорил о тотальном непонимании его вещи.

Больше, чем какой-либо другой фильм, «Зеркало» можно назвать семейным фильмом Тарковских. Звучал за кадром голос отца, читавшего свои стихи; в роли старой матери снялась Мария Ивановна Вишнякова; первую любовь мальчика играла падчерица Оля, дочь Ларисы Тарковской. Сыграла в «Зеркале» и сама Лариса — эпизодическую роль богатой жены врача, к которой Мария и Алёша приходят продавать серёжки. Наконец сам Андрей Арсеньевич появлялся в кадре — правда, лица его не было видно, а только руки, измождённые руки умирающего Автора, распластанного на постели.

Маргарита Терехова исполнила в «Зеркале» две роли: матери героя и его жены. Как вспоминает Терехова, сценарий никому не давали читать, и, когда она пришла на кинопробы, то понятия не имела, какая роль — главная. Режиссёр предложил актрисе трудную задачу: воплотить один и тот же женский тип в двух временах — довоенную и послевоенную «эмансипированную» женщину. И Терехова с ней справилась.

Вновь у Тарковского снимались актёры Н. Гринько, А. Солоницын, Ю. Назаров.

Олег Янковский в коротком; но существенно важном эпизоде «Зеркала» сыграл фронтовика-отца, а пятилетний сын актёра, Филипп, — героя фильма в раннем детстве. Олега Янковского на пробы не вызывали, была общая уверенность, что он подходит, что выбор точен. По словам Мишарина, «лицо Янковского, тогда ещё не слишком знакомое, излучало энергию и радость жизни, романтическое состояние передавалось им легко и вместе с тем концентрированно».

Ассистент режиссёра Марина Чугунова, раздобыв детскую фотографию Андрея Тарковского, искала исполнителя роли Алексея. И нашла в одной из школ Игната Данильцева. Его сразу утвердили после кинопробы. Игнат на съёмках часто плакал от обиды, что Андрей Арсеньевич с ним мало разговаривает.

Тереховой все подробно объясняет, а ему ничего. А дело было в том, что Игнат схватывал все на лету, достаточно было задать направление: «Ты сидишь здесь, чувствуешь то-то, состояние у тебя такое-то» — Тарковский с ним не репетировал даже. Игнат Данильцев тоже рос без отца, жил один с матерью…

К съёмкам «Зеркала» Тарковский приступил в июле 1973 года. К сожалению, отказался работать на картине оператор Вадим Юсов. Своё решение он объяснял так: «Я внутренне не принял сценарий „Белый, белый день“ („Зеркало“). Мне не нравилось, что, хотя речь в нём идёт о самом Андрее Тарковском, на самом деле в жизни всё было не так: я знал его отца, знал маму… Поклонники „Зеркала“, наверное, возразят мне, что художественный образ и не должен во всём совпадать с реальным. Это я понимаю, согласен, не должен. Но я видел иное: непонятное мне стремление встать на небольшие котурны, — и это не вязалось у меня с Андреем. Я говорил ему об этом и почувствовал, что он моих поправок-требований на этот раз не примет, и что мне будет трудно, и я только помешаю ему…»

Лето было сырым и холодным. Тарковский арендовал деревенский дом, где поселился вместе с Ларисой, Тяпой, Лялей и Анной Семёновной (Тяпа — сын Андрея и Ларисы Тарковских, Ляля — дочь Ларисы Анна Семёновна — её мать).

Съёмки разворачивались крайне медленно. За десять дней в Тучково были отсняты всего два кадра, собственно, один проход.

Осенью группа приехала в Москву, началась работа в павильоне. Здесь, например, снимали сон мальчика — сцену, когда с потолка лилась вода и обваливалась штукатурка. Поражали размеры комплекса декораций, особенно сооружённый в павильоне двор, где пиротехники раскладывали и поджигали костёр. Это было удивительно, так как в декорациях категорически запрещалось разжигать открытый огонь. Видимо, администрация «Зеркала» получила на это специальное разрешение.

Параллельно со съёмками Тарковский монтировал документальный материал. Настоящим открытием стали кадры бредущих по воде Сиваша солдат. Позже писатель Г. Владимов напишет об этом эпизоде фильма: «И следом — чёрно-белые кадры фронтовой хроники, по праву и в полной мере авторские — ведь никто до Тарковского их не выбрал, кадры жестокие по-своему, хотя нет в них ни стрельбы, ни разрывов, ни падающих тел. А есть — штрафники, форсирующие Сиваш, медленно, враскачку, бредущие болотистым месивом, вытягивая пудовые ботинки с обмотками. И не сразу отмечает глаз самое страшное — что они, по сути, безоружны, хоть каждый что-то несёт,

прижавши к груди: кто — мину для миномёта, кто — снаряд. Так они — всего лишь „подносчики“, затем и погнали их через гнилой Сиваш? И ноша каждого из них — это и цена ему, цена немыслимым его мучениям…»

12 февраля 1974 года снималась сцена «Зеркала», где героиню вынуждают зарезать петуха, то есть сцена Матери и Лебедевой, в которой были заняты Терехова и Лариса Тарковская. Обстановка на съёмочной площадке была напряжённой: шла скрытая борьба женских честолюбий. А в данном случае ситуация усугублялась ещё и тем, что Лариса сама хотела играть роль Матери.

Терехова отказалась резать петуха. Уговорить её не удалось. Сняли эпизод просто. Записали предсмертный крик петуха, подули пёрышками на лицо хозяйки: убийство как бы произошло. И после этого — лицо Тереховой крупным планом, лицо преступившего человека.

Тарковский говорил во время работы над фильмом:

«Единственное, что я сейчас могу утверждать с уверенностью, — фильм, который мы сейчас снимаем, не будет иметь никакого отношения к традиционному кинематографу, построенному на изложении сюжета, рассказа. События в их последовательности сами по себе не будут иметь никакого значения. Смысл всего должен возникать из сопоставления эпизодов прошлого с авторским отношением к этому прошлому и жизни как таковой. Этот фильм должен быть подобен сну, в котором человек ощущает себя старым, ясно осознает, что жизнь прошла и самый важный водораздел им уже пересечён…

В фильме будут очень важны слова, авторские монологи, прямо выражающие авторскую мысль, авторские размышления. Что касается игровых сцен, то в них не должно быть ничего двусмысленного, всё должно быть просто, как в жизни, без всякой символизации. Некоторые персонажи фильма — это просто обычные люди, существующие в реальности и играющие на экране самих себя… Персонажи должны мешаться, и должны быть моменты, когда не очень понятно, кто есть кто…»

К марту 1974 года съёмочный период был закончен и начался как никогда мучительный монтажный период. Положение было сложное, потому что всё было отснято, просрочены сроки, группа не получала премии, а картина не складывалась.

В монтажной на «Мосфильме» Тарковский который раз переставлял целые эпизоды фильма и отдельные фрагменты его. Андрей Арсеньевич сделал карточки — 32 названия эпизодов — «типография», «продажа серёжек», «испанцы», «сеанс гипноза» и т.д. Наконец его осенило. «А ты знаешь, что я сделаю? — сказал

он Михалкову-Кончаловскому. — Я вообще все перемешаю, чтобы никто ни хрена не понял! Поставлю конец в начало, середину — в конец».

Он попытался перегруппировать структуру в абсолютно абстрактный коллаж. Ему это удалось. По словам того же Михалкова-Кончаловского, «он разрушил связанность рассказа, никто ничего не понимал. Но было ощущение присутствия чего-то очень значительного, кирпичи-то были золотые».

По сравнению с вариантом сценария 1968 года, в фильме не было прекрасно задуманных эпизодов «Ипподрома», «Куликовской битвы», съёмок скрытой камерой матери, интервью с ней, не было снов мальчика, снятых под водой.

«Зеркало» делалось в Шестом творческом объединении, официально называвшемся Творческое объединение писателей и киноработников, художественными руководителями которого многие годы были режиссёры Александр Алов и Владимир Наумов. Члены худсовета пытались с пониманием отнестись к фильму, варианты которого видели уже несколько раз.

По поводу некоторых сцен были разные мнения, были и предупреждения, что у начальства они вызовут сильное неприятие. «Для вас необязательны наши замечания, — тактично говорил Александр Алов, — но мы обязаны их высказать».

Тарковский посетовал, что в материале не хватает многих шумов, исполнительных реплик, музыки, и поэтому просил разрешить ему в порядке исключения сделать перезапись всех этих звуков, позволить ему провести очередной этап работы, с тем чтобы эти недостающие компоненты внесли ясность в восприятие материала. И в объединении пошли ему навстречу, несмотря на задержку сроков сдачи и дополнительные затраты.

Этот вариант картины показали в Госкино. Как вспоминает А. Мишарин, Ермаш был недоволен картиной: «У нас есть свобода творчества, но не до такой же степени!»

«Зеркало» сдавали Госкино пять раз. После каждой сдачи получали список необходимых поправок.

На заседании Комиссии по определению категорий фильмов разгорелись ожесточённые дебаты. Камнем преткновения был старый дискуссионный вопрос о доступности картины. На одном из предварительных обсуждений сам Тарковский сформулировал свою позицию: «Поскольку кино всё-таки искусство, то оно не может быть понятно больше, чем все другие виды искусства… Я не вижу в массовости никакого смысла…» Результаты голосования были следующими: за первую категорию подано одиннадцать голосов, за вторую — двенадцать. Прокат фильма был очень ограничен, например, в Москве «Зеркало»

демонстрировалось лишь в трех кинотеатрах. Только в начале 1990-х годов, уже после смерти Тарковского, фильму была присуждена первая категория.

«Зеркало» — картина автобиографическая. Вот почему так исключительно важны для её понимания биографические факты, семейные обстоятельства, родство. Сам Тарковский говорил, что не было в его жизни фильма, который его коллеги-режиссёры приняли бы так по-разному: с возмущением и восхищением. Отар Иоселиани, например, отеческим тоном сказал Андрею: «По-моему, вещь путаная, длинная».

Авторы показали «Зеркало» В. Шкловскому, П. Капице, П. Нилину, Ч. Айтматову и, наконец, Д. Шостаковичу. Он не мог уже ходить, поэтому организовали просмотр в таком зале, куда можно было почти въехать на машине и только пройти несколько шагов. Картина им понравилась.

В Москву приехал представитель Каннского фестиваля и спросил про «Зеркало». Ермаш сказал, что картина не готова, хотя в черновом монтаже её можно было показать. Тарковский устроил гостю тайный просмотр с протаскиванием обманными путями через проходную иностранца. Классик советского кино сам подносил коробки с плёнками и при этом умирал со страха, как бы его не застукали…

На Каннский фестиваль картина так и не попала. Но «Зеркало» широко демонстрировалось на западном экране. Сам Тарковский, когда ездил во Францию, был поражён, увидев очередь на Елисейских Полях на свой фильм… «Зеркало» получило Национальную премию Италии как лучший иностранный фильм года.

«АГОНИЯ»

«Мосфильм», 1975 г. В 2-х сериях. Сценарий С. Лунгина и И. Нусинова. Режиссёр Э. Климов. Оператор Л. Калашников. Художники Ш. Абдусаламов и С. Воронков. Композитор А. Шнитке. В ролях: А. Петренко, А. Ромашин, А. Фрейндлих, В. Лине, М. Светин, В. Райков, Л. Броневой, Г. Шевцов и др.

Пожалуй, ни одна из «полочных» картин не рождалась так мучительно и так долго. Работа над фильмом началась в 1966-м. Снят он был в 1974-м. Сдан в 1975-м. Выпущен на экраны в 1985-м. Режиссёр Элем Климов говорил по этому поводу: «"Агония" — это половина моей жизни. Фильм круто повернул всю мою судьбу. В работе над ним я вкусил все — и радость, и удачу, и отчаяние. Если бы можно было рассказать всё, что приключилось на этом фильме и вокруг него, то получился бы, наверное, настоящий роман…»

Предложение поставить картину о царском фаворите Климов получил от самого Ивана Александровича Пырьева: «Гришка Распутин! Это же фигура… Я тебя умоляю — достань и прочитай протоколы допросов Комиссии Временного правительства, в которой работал Александр Блок. И, самое главное, Распутина там не пропусти!»

Элем Климов хотя и не сразу, но заданной темой вдохновился и предложил Александру Володину взяться за сценарий. Володин отказался. Тогда режиссёр обратился к И. Нусинову и С. Лунгину, авторам сценария фильма «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещён».

В мае 1966 года в объединении «Луч» утвердили заявку на сценарий «Святой старец Гришка Распутин» («Мессия»). В августе на худсовете уже обсуждали сценарий. Он назывался «Антихрист». «В первых моих фильмах у меня обозначился крен в сатиру, — рассказывал Климов. — Он дал себя знать и в „Антихристе“. Фильм задумывался в фарсовом ключе. У нас было как бы два Распутина. Один — как бы „подлинный“ Распутин. Другой — фольклорно-легендарный. Образ „фольклорного Распутина“ складывался из невероятных слухов, легенд, анекдотов, которые в своё время ходили про Распутина в народе. Тут всё было преувеличено, шаржировано, гротескно. Будто бы, будучи немецким шпионом, он самым невероятным образом пробирался в царский дворец, пролезал чуть ли не через ночной горшок императрицы, попадал через тайный ход за линию фронта и т.д. и т.п.».

Обсуждение сценария на худсовете прошло «на ура». Пырьев был доволен: «Давно не читал такого профессионального сценария. Жанр вещи выдержан точно. Фарс есть фарс. Сегодня это наиболее интересный, удобный и умный взгляд на последние дни Романовых. Распутин выведен в сценарии как положительный характер. И это хорошо. В нём есть неуёмная сила народная. Эта сила существует не только в Распутине, но есть и в народе. Народ показан мудрым — рассказы, легенды, притчи…»

30 августа 1966 года литературный сценарий «Антихрист» был представлен на утверждение в Главную сценарно-редакционную коллегию (ГСРК).

Штатные редакторы его забраковали. Е. Сурков, главный редактор ГСРК, предложил авторам доработать сценарий: «Фильм о Распутине может и должен стать фильмом о необходимости революции, о её не только неотвратимости, но и доброте, справедливости. Короче, это должен быть фильм, который расскажет о том, от чего спасла Россию партия в Октябрьские дни и чем была царская Россия, против которой вели борьбу большевики».

Началась переделка сценария. Фильм дважды запускали в производство, но затем по требованию начальства все работы прекращались. Прошло несколько лет. Климов снял «Спорт, спорт, спорт», запустился с новым сценарием «Вымыслы», написанным по мотивам русских народных сказок. Когда он вернулся в Москву с поисков натуры, его вызвал Ермаш, только что сменивший Романова на посту председателя Госкино, и предложил вернуться к работе над «Агонией».

Казалось бы, теперь всё пойдёт как по маслу. Но не тут-то было. 19 апреля 1973 года студия представила режиссёрский сценарий. В который раз ГСРК потребовала переделок.

За роль Распутина боролись такие титаны сцены, как Анатолий Папанов, Евгений Лебедев, Михаил Ульянов. В результате решили, что в Петренко всё же больше, чем у других, природного гипнотизма.

На роль царя Николая претендовали К. Лавров, мхатовские актёры Ю. Пузырев, Н. Засухин. Климов рассудил следующим образом: «Лавров популярен и любим зрителем. Кроме того, он чересчур бытовой. У Ромашина плывущие, зыбкие глаза, как должно быть в картине». Так роль досталась Ромашину, и, надо сказать, сыграл он её блистательно.

В конце августа 1973 года съёмочная группа выехала в киноэкспедицию в Сибирь, снимать «Покровское», родное село Распутина.

Буквально с первых же дней съёмок захандрил Петренко: то

живот прихватило, то голова кружилась, то зуб болел. Дело дошло до того, что однажды у Климова не выдержали нервы, и, когда в очередной раз актёр стал жаловаться на зубную боль, режиссёр сам вырвал у него больной зуб. А потом с Петренко случился сердечный приступ: он упал на съёмочной площадке, и у него изо рта пошли пузыри. Артист пришёл в себя, но сниматься категорически отказался. Экспедицию пришлось сворачивать.

24 августа киношники покинули Тюмень и передислоцировались в Ленинград, где должны были сниматься основные натурные эпизоды фильма. Там группа пробыла почти два месяца — до 12 октября, после чего благополучно вернулась в Москву, чтобы заняться павильонными съёмками. Они оказались не менее сложными, чем съёмка натурных объектов. И здесь порой тоже напряжение достигало такой точки, что некоторым актёрам становилось плохо. Например, так было с актрисой Нелли Пашенной. Она играла баронессу Н. Пытаясь спасти арестованного мужа, она отправляется к Распутину. В кадре актрисе предстояло обнажить грудь. Для Пашенной это было поступком. Когда сцена была снята, она потеряла сознание.

В январе группа отправилась в очередную экспедицию в Ленинград, чтобы в течение двух с половиной месяцев снять там натурные эпизоды, относящиеся ко 2-й серии. Однако снять намеченное в полном объёме не удалось, поскольку 18 марта внезапно слёг на больничную койку Алексей Петренко.

Петренко вышел на съёмочную площадку в начале апреля. Тогда в 6-м мосфильмовском павильоне снимали объекты «кабинет Распутина» и «дворец Юсупова» (в последней происходило убийство великого старца заговорщиками). Однако сил Петренко не хватило даже на пару недель. В ночь на 12 апреля ему снова стало плохо — его сразил сердечный приступ. И съёмки снова встали. Они возобновятся только в мае и продлятся до июля.

В двух экспедициях успели снять довольно много, и, сложив вчерне этот материал, Климов решил показать его самому суровому судье — своей супруге Ларисе Шепитько. Увидев на экране подлинные интерьеры, настоящие костюмы, впечатляющую фактуру, актёров, которые не фальшивят даже в «сверхсостояниях», она горячо сказала: «Ребята, всё идёт нормально! Наращивайте! И не сворачивайте!»

10 октября 1974 года Климову передали из Госкино перечень поправок для обязательного исполнения. Режиссёр сопротивлялся но не все удавалось отстоять. Например, требование убрать цесаревича исходило от самого Ермаша: «Ты в своём уме? Как мы можем этого мальчика, которого на Западе возвели в ранг святого

мученика, показывать? Это же значит — под дых бить. Тогда надо все объяснять, всю историю объяснять: а за что их вообще казнили… а так, мимоходом, нет, не пойдёт!..»

Но больше всего, конечно, страшил начальство момент возможных аллюзий. В картине был эпизод в котором Вырубова по поводу царского премьера Горемыкина тяжко вздыхала: «О Боже, Боже! В таком возрасте и править такой страной!» Ермаш, уловив намёк на кремлёвских старцев, сразу сказал Климову: «Умоляю тебя! Умоляю! Вырежи это немедленно, чтобы даже за пределы монтажной не вышло!»

Фильм «Агония» был закончен в чистовой редакции в 1975 году. Но на экран картину ещё долго не выпускали. Ходили слухи, что кто-то из высшего партийного руководства её посмотрел и остался недоволен.

Однажды к Элему Климову подошёл Андрей Тарковский и попросил показать фильм. Зал дали только на восемь утра, но Андрей пришёл. После просмотра он сразу же сказал: «Ты погиб, Элем». — «Почему?» — «Ты погиб, потому что „Агония“ отошла от стереотипов советского исторического фильма. Тебе этого не простят…»

Пророчество Тарковского сбылось. В течение трех лет картина лежала без движения. Была полная неопределённость.

В 1978 году фильм вернули Климову на доработку. Позволили что-то доснять, перемонтировать. Воспользовавшись случаем, режиссёр кое-что улучшил. А кроме того, ввёл цитату Ленина, снял своего друга Юрия Карякина и Ларису Шепитько в эпизоде. Только-только он успел все это закончить, как появилась книга о Распутине «У последней черты» Валентина Пикуля и разразился грандиозный скандал. «Агонию» решили на экран не выпускать.

Пять лет Климову ничего не давали снимать. Только после трагической гибели в автокатастрофе Ларисы Шепитько ему позволили завершить начатую женой картину «Прощание с Матёрой».

Наконец появился свет о конце туннеля. Климову было предложено сделать два варианта «Агонии». Один — полный, для заграницы. Другой (усечённый на час) — для советского зрителя. Режиссёр согласился только на полный вариант.

«Агония» была продана за рубеж в 1981 году, показана во Франции, США, других странах. На кинофестивале в Венеции картина получила приз ФИПРЕССИ.

Но на советском экране «Агония» появилась лишь весной 1985-го. Киновед Нея Зоркая отмечала: «Яркая актёрская работа А. Петренко, сложный портрет последнего самодержца

российского, выполненный А. Ромашиным, режиссёрское решение, вобравшее в себя лучшие традиции советского историко-революционного фильма, — все это обеспечило фильму „Агония“ устойчивый успех».

«ИРОНИЯ СУДЬБЫ, ИЛИ С ЛЁГКИМ ПАРОМ!»

«Мосфильм», 1975 г. Сценарий Э. Брагинского и Э. Рязанова. Режиссёр Э. Рязанов. Оператор В. Нахабцев. Художник А. Борисов. Композитор М. Таривердиев. В ролях: Б. Брыльска, А. Мягков, Ю. Яковлев, О. Науменко, А. Ширвиндт, Г. Бурков, А. Белявский, В. Талызина, Л. Ахеджакова, Л. Добржанская и др.

«Началось с того, что мы со сценаристом Эмилем Брагинским решили банально заработать денег, — рассказывает режиссёр Рязанов. — И написать комедию с минимальным количеством персонажей, действие которой происходило бы на одной декорации. Вспомнили историю, как один человек 31 декабря пошёл в баню, там выпил, потом зашёл к друзьям, которые отмечали годовщину свадьбы. В гостях он быстро надрался. Пьяный шутник, один из гостей (говорят, это был Никита Богословский, знаменитый своими розыгрышами, но он не раз от этого публично отрекался) отвёз его на Киевский вокзал, дал проводнице общего вагона десятку. Бедолага очнулся на третьей полке, когда поезд уже подходил к Киеву. Как дальше сложилась судьба этого человека, мы не имели понятия. Стали сочинять…»

Брагинский прочитал пьесу труппе вахтанговцев. Её одобрили, но не поставили. Зато она была взята на вооружение периферийными театрами. Пьеса шла в 110 театрах страны, и благодаря этому её авторы очень неплохо жили. Но в 1974 году у Брагинского случился тяжёлый инфаркт, после которого их творческий тандем с Рязановым на какое-то время распался. Вот тут у Рязанова и возникла идея экранизировать «С лёгким паром!». С этим проектом он отправился на «Мосфильм», но получил отказ.

Рязанов отнёс сценарий в Гостелерадио. Телевидение взялось за финансирование проекта, а производственную базу Рязанову предоставил «Мосфильм». Летом того же года на студии был принят сценарий, а 2 сентября он был запущен в режиссёрскую разработку. 29 сентября начался подготовительный период.

Герои фильма — 36-летний врач Женя Лукашин и 34-летняя учительница Надя Шевелева одиноки и несчастливы, хотя у них масса друзей и знакомых. Москвич Женя собирается жениться на Гале, а ленинградка Надя выйти замуж за серьёзного и положительного Ипполита. И не будь этой странной новогодней ночи с её путаницей городов и квартир, герои так бы и остались

несчастливыми. Водевильный хэппи-энд «Иронии судьбы» не лишён грустной интонации. «„Поживём — увидим“, — говорит мама Жени (актриса Л. Добржанская), когда сын представляет ей свою невесту Надю.

Рязанов очень тщательно подыскивал исполнителей главных ролей. Женю Лукашина очень хотел сыграть Андрей Миронов, но Рязанов видел его лишь в образе Ипполита. Лукашиным могли стать также Пётр Вельяминов и Станислав Любшин, но получил роль Андрей Мягков из театра «Современник». Рязанов знал его как хорошего драматического актёра, поэтому к предложению снять кинопробу Мягкова отнёсся скептически. Но, едва Андрей встал напротив камеры, сразу стало ясно, что именно он — основной кандидат на роль Лукашина. После кинопробы его утвердили единогласно.

Таким же мучительным оказался и поиск исполнительницы на роль Нади Шевелевой. После того как отпала кандидатура Людмилы Гурченко, эту роль примеряли на себя Светлана Немоляева, Антонина Шуранова, актриса Кировского драмтеатра Меримсон и другие. Таривердиев долго и упорно уговаривал режиссёра пригласить Алису Фрейндлих.

И тут Рязанов вспомнил польскую мелодраму «Анатомия любви», где главную женскую роль играла Барбара Брыльска. Он раздобыл домашний телефон польской актрисы и позвонил ей в Варшаву. Брыльска была очень удивлена: обычно ей звонили не режиссёры, а их помощники. Прочитав сценарий, Барбара вылетела на кинопробы в Москву. Её версия роли оказалась самой убедительной.

«Уже на кинопробе Барбара продемонстрировала удивительную деликатность в интимных сценах, — отмечал Рязанов, — в ней угадывалась, как это ни странно, подлинно ленинградская интеллигентность, она подходила по возрасту — годы актрисы и героини совпадали. За её очаровательной внешностью чувствовалась биография, прожитая жизнь, нелёгкая судьба. Одним словом, она удовлетворяла если не всем требованиям, то, во всяком случае, большинству из них».

Актриса Валентина Талызина мастерски озвучила Брыльску. Алла Пугачёва исполнила все песни героини. Таким образом, роль Нади Шевелевой создана как бы усилиями трех одарённых актрис.

На роль Гали, невесты Лукашина, пробовалось много молодых актрис (среди них — Наталья Гвоздикова). Выиграла конкурс Ольга Науменко из Театра имени Гоголя.

Образ Ипполита предстояло создать Олегу Басилашвили, актёру ленинградского БДТ. Он приехал в Москву на кинопробу и

провёл её блестяще. Потом Басилашвили приезжал из Ленинграда ещё несколько раз, для примерок и для съёмки фотографий.

Тем временем были утверждены остальные исполнители, подготовительный период кончился, и в январе группа приступила к съёмкам уходящей зимней натуры. Фильм снимался на Юго-Западе Москвы. Ленинградская квартира, где познакомились Женя и Надя, находится на проспекте Вернадского, 113. «Главной трудностью для нас стало полное отсутствие снега в ту зиму, — говорит режиссёр. — А поскольку мы снимали новогоднюю сказку, обойтись без него было никак нельзя. Поэтому пришлось все улицы, попадавшие в кадр, посыпать пенопластом».

И в эти дни у Олега Басилашвили умирает отец. А следом, буквально через несколько дней, второй удар: уходит из жизни артист БДТ Ефим Копелян. В репертуаре театра — сплошные замены спектаклей, и Басилашвили никак не может приехать на съёмки. Его заменил Юрий Яковлев. К счастью, костюмы Ипполита — Басилашвили пришлись ему впору. Но в окончательном монтаже фильма так и остался кадр, где Барбара Брыльска поднимает со снега карточку с изображением Ипполита — Басилашвили. Переснять этот кадр с фотографией Яковлева уже не успели — зима кончилась, снег сошёл. Но зритель этого, по счастью, не заметил.

Знаменитую сцену в бане, где перед Новым годом собираются друзья, снимали после первомайских праздников. Под лестницей в одном из коридоров «Мосфильма» установили банные скамейки и весы.

Монтаж фильма начался ещё в период съёмок — 25 апреля — и длился два месяца.

В «Иронию судьбы», которая не является ни мюзиклом, ни условной музыкальной комедией, было вставлено восемь (!) песен, причём на стихи крупных поэтов. Вначале Рязанов хотел предложить известным композиторам написать для фильма по одной песне.

Первым получил сценарий Микаэл Таривердиев. В этот сценарий уже были частично вставлены стихи. В частности, Цветаевой, Евтушенко «Со мною вот что происходит». Таривердиев стал рыться в стихах, взял сборники Цветаевой и Ахмадулиной и написал двенадцать песен. Предложил показать их группе. Они послушали, выбрали шесть из них. И разговор о других композиторах отпал.

Таривердиев отыскал и исполнителей, которые должны были спеть песни за героев Андрея Мягкова и Барбары Брыльской. Это были Сергей Никитин и Алла Пугачёва.

«Иронию судьбы» закончили летом, в июне, и шесть месяцев картина ждала, пока наступит новый, 1976 год, а вместе с ним и телевизионная премьера. Во время этого ожидания до Рязанова доходили слухи о разных неприятностях по поводу фильма. Председатель Госкино Ф.Т. Ермаш при встрече злорадно сказал ему: «Слышал, у тебя там неприятности с твоей картинкой-то на телевидении. Не хотят её выпускать из-за пропаганды пьянства».

«Иронию судьбы, или С лёгким паром!» показали в канун Нового, 1976 года, по первой программе телевидения. Успех был потрясающий. Телевидение завалили письмами.

Через месяц с небольшим, 7 февраля, после нескольких десятков тысяч зрительских писем в адрес телевидения «Иронию судьбы» повторили по первой программе. Госкино заказало киновариант, чтобы демонстрировать комедию в кинотеатрах. Фирма «Мелодия» выпустила пластинку. Повторный показ вызвал новую волну писем. Актриса Ольга Науменко, сыгравшая в картине роль невесты Гали, убеждена, что секрет популярности ленты в том, что там нет отрицательных персонажей. «Это история про хороших людей, которые верят в чудо», — считает актриса.

Фильм «Ирония судьбы» был выдвинут на соискание Государственной премии СССР. Картину представляли… киностудия «Грузия-фильм» и производственное объединение «Мосэлектроаппарат». По разделу «киноискусство» в тот раз на госпремию претендовали несколько художественных фильмов («Выбор цели», «Белый пароход», «Афоня», «Бегство мистера Мак-Кинли», «Ирония судьбы»), несколько документальных, а также телепрограмма «Время». Председатель Госкино Ф.Т. Ермаш сообщил, что «Ирония судьбы», выпущенная на большой экран, имеет не меньший успех, чем на ТВ — её уже посмотрели 20 миллионов зрителей. Правда, тот же Ермаш выразил сомнение насчёт Барбары Брыльской: дескать, она же полька, а премия наша. Но ему тут же разъяснили, что здесь все нормально: полька ведь не американка.

Все члены комитета проголосовали за «Иронию судьбы», и картина получила Государственную премию СССР.

«Я свои фильмы никогда не пересматриваю, — говорит Эльдар Александрович Рязанов. — Но однажды так получилось, что заболел и на праздники лежал дома. И попал на „Иронию судьбы“. Должен сказать — посмотрел с изумлением. Даже сказал потом жене: „Знаешь, я начал понимать народ. Это действительно снимал неплохой режиссёр!“»

«НЕОКОНЧЕННАЯ ПЬЕСА ДЛЯ МЕХАНИЧЕСКОГО ПИАНИНО»

«Мосфильм», 1976 г. Сценарий А. Адабашьяна и Н. Михалкова по пьесе А.П. Чехова «Безотцовщина». Режиссёр Н. Михалков. Оператор П. Лебешев. Художники А. Адабашьян, А. Самулекин. Композитор Э. Артемьев. В ролях: А. Калягин, Е. Соловей, Е. Глушенко, А. Шуранова, Ю. Богатырёв, О. Табаков, Н. Пастухов, П. Кадочников, Н. Михалков, А. Ромашин, Н. Назарова, К. Минина, С. Никоненко, С. Гурьев и др.

Обращение к чеховской драматургии для каждого режиссёра сложнейший экзамен. Экзамен вдвойне сложный, если пьесу Чехова предстояло не только поставить, но сначала ещё и «написать» — ведь для постановки была выбрана малоизвестная юношеская пьеса «Безотцовщина» (в театральных постановках за рубежом пьеса называется «Платонов»), незавершённая и несовершенная. Юный Антон Чехов взялся за большую пьесу и работал над ней три года. Отнёс её М.Н. Ермоловой, потерпел неудачу и разорвал рукопись. Долгое время пьеса считалась пропавшей, но затем она была найдена и впервые опубликована в 1923 году.

Почему Никита Михалков и его соавтор по сценарию, художник фильма Александр Адабашьян, обратились к этой несовершенной пьесе Чехова?

«Почему мы обратились к самой неизвестной из всех чеховских пьес? — поведал Никита Михалков. — Прежде всего потому, что почти все пьесы зрелого Чехова („Три сестры“, „Дядя Ваня“, „Чайка“) в нашем кино уже экранизированы, а постановку „Вишнёвого сада“ вряд ли доверили бы нам, молодым художникам, тем более что не мы первые, кто хотел бы поставить этот фильм. С другой стороны, в „Безотцовщине“ нас как раз и привлекало то, что в сравнении с другими чеховскими пьесами это произведение слабое, незрелое, оно написано, когда писателю было всего лишь семнадцать лет. И это давало нам право быть максимально свободными в способе его прочтения. Мы взяли пьесу лишь как основу, трансформируя её по ходу работы над сценарием, стараясь как бы сделать из пьесы молодого писателя произведение, которое могло бы быть написано Чеховым поздним».

Откуда взялось столь странное название картины — «Механическое пианино»? Михалков на этот вопрос отвечал так:

«"Механическое пианино" — единственная строчка в записных книжках Антона Павловича, больше оно нигде не упоминается. Но нам показалось, что сам образ механической игрушки мог бы нам помочь. И в определённом смысле мы, конечно, шли на насилие в отношении материала, но уж больно сильный образ пластический возник, по крайней мере, нам так казалось».

Действие происходит в течение одного дня — с полудня до заката — в просторной, хотя и заметно пообветшавшей усадьбе вдовы-генеральши Анны Петровны Войницевой. Гости много говорят, пьют и веселятся. Хозяйка (её играет Антонина Шуранова) вынуждена заискивать перед кредиторами, чтобы сохранить имение.

Среди собравшихся — учитель Михаил Платонов. Он — центральная фигура пьесы. Эта роль писалась «на Александра Калягина» и только для него. И артист оправдал доверие режиссёра, сыграв роль на редкость точно и талантливо. Платонов зол, насмешлив, всё время веселится, ёрничает, издевается. Но постепенно становится понятно: больше всего он недоволен самим собой.

Среди многочисленных персонажей фильма жена Платонова Сашенька (Е. Глушенко) кажется самой нелепой и совершенно посторонней фигурой. В угоду любимому своему Мишеньке она старается «соответствовать» принятому здесь стилю поведения. Но её святая простота оказывается в тягость гостям, её вполне земные заботы о доме, о семье кажутся им слишком прозаическими.

Среди гостей заметён эгоистичный уездный врач Трилецкий (Н. Михалков). Он не любит больных, томится своей профессией и страдает от собственной никчёмности.

Юрий Богатырёв в «Механическом пианино» воплощает гротесковый характер безвольного, ищущего защиты и поддержки у всех женщин, болтливого Сергея Павловича Войницева. Он произносит громкие фразы о любви к народу, о счастье работать своими руками, жить «простой жизнью» в деревне, но при этом не решается нарушить сытое, удобное существование.

Сергей Павлович узнает, что его жена Софья Егоровна изменяет ему с Платоновым. Он страдает, мучается, ревнует, требует немедленно подать ему коляску, ноги его здесь не будет. Испуганные слуги выкатывают коляску, но нет лошади. И он, утомившись, засыпает в коляске… без лошади.

Роль Софьи Егоровны сценаристы писали специально для Елены Соловей. Если Платонов разуверился в идеалах, то Софья Егоровна осталась им верна. Она искренне держится возвышенных представлений и готова всему сущему давать

романтическое толкование.

Платонов, человек талантливый, незаурядный, ясно ощущает, что жизнь его проходит зряшно, тратится на пустяки. «Что я сделал? Что успел? Как живу?» — эти вопросы с силой овладевают им, он мечется, выбегает из дому и, добежав до обрыва над речкой, прыгает вниз. Но прыжок оканчивается лишь синяками — воды оказывается в реке по щиколотку. К нему на помощь несётся верная жена Сашенька, надевает на него шляпу, набрасывает дамскую шаль.

Тревожная ироничность финала состоит в том, что «все останется по-прежнему», как говорит хозяйка усадьбы. Все бунты, ссоры, угрозы разводов и попытки самоубийств кончаются ничем.

«По пьесе Платонов погибает, убитый Софьей, — замечает Михалков. — Мы от этого финала отказались. Возможно, я выскажу крамольную мысль, но мне кажется ошибкой писателя то, что его Иванов застрелился. Застрелиться может человек, способный на поступок. Чеховские герои поступков не совершают. Таков и Платонов.

Неудача постигает Платонова и тогда, когда он пытается покончить с собой — бросается с обрыва в реку. Если бы он утонул, мы могли бы считать его героем, человеком, который предпочёл смерть тусклому существованию в обывательской среде. Это был бы поступок! Но вместо того он лишь жалуется: здесь мелкое дно, его никто не предупредил, он ушибся. Из сочетания противоречивых черт душевной широты и ограниченности, проницательности и слепоты, человеческой высоты и малости — вырисовывался для нас этот характер во всём его сложном объёме и глубине».

Михалков показал себя как безусловно «актёрский режиссёр». Это не случайно. До ВГИКа он окончил Щукинское училище, а потом сыграл около двадцати ролей в кино.

В «Неоконченной пьесе для механического пианино» есть ансамбль. Игра Александра Калягина, Елены Соловей, Евгения Глушенко, Антонины Шурановой, Юрия Богатырёва, Олега Табакова, Павла Кадочникова, Никиты Михалкова, Сергея Никоненко, Николая Пастухова, исполняющего роль одного из гостей генеральши, словом, всех, названных и неназванных, отличается весёлой непринуждённостью, свободой и простотой переходов от шутки к «серьёзному», от страданий к усмешке и улыбке.

Михалкову не советовали брать на роль Софьи актрису Елену Соловей: «Она очень специфическая, уж никак не чеховская актриса. Так, декаданс, немое кино… Для Чехова нужна личность, а она никакая…» Но режиссёр остался верен своему выбору и не

ошибся. После выхода картины на экран Соловей хвалили, публиковали в прессе её портреты.

Но чего стоила актрисе работа в этом фильме! Перед самыми съёмками она родила второго ребёнка — сына, ни о каком фильме и речи не могло быть. Михалков начал искать ей замену. Но потом стало ясно: раз роль написана для Соловей, значит, играть должна только она. И Елена, посоветовавшись с мужем, приехала из Ленинграда в подмосковный город Пущино с грудным ребёнком, пелёнками, сосками, бутылочками. И в промежутках между кормлениями, стирками и купаниями играла избалованную, эгоцентрически-изнеженную Софью.

Роль Трилецкого должен был играть Евгений Стеблов, но случилось несчастье: Стеблов за два дня до начала съёмок попал в автомобильную катастрофу и с восемнадцатью переломами рук залёг в госпиталь. Что делать? Уже костюмы все на него были сшиты. Выручило то, что Михалков с ним почти одного роста.

«Неоконченная пьеса для механического пианино» снималась в городе Пущино на берегу Оки, где в полукилометре от гостиницы стояла заброшенная усадьба с двухэтажным каменным домом, парком из заросших аллей и цветущих прудов. Актёры все лето жили на одном месте, на работу ходили пешком, неспешно. Михалков просил, чтобы каждый артист, независимо от объёма его роли, весь съёмочный период провёл в Пущино. С семьёй, с детьми, чтобы ходить в лес за грибами, купаться в реке, по вечерам ходить в гости и за чаем говорить о погоде на завтра, о том, что завтра снимать и как играть, — так эти чаепития переходили в репетиции, но чёткого разграничения на «дело» и «не дело» не существовало. И труд был не в тягость, и досуг естественно и ненавязчиво заполнялся размышлениями о работе.

На площадке все разговаривали друг с другом на «вы» и только по имени-отчеству. По словам Александра Адабашьяна, «в этой парламентской вежливости достигли виртуозности».

— Елена Яковлевна, — обращался, бывало, бригадир осветителей к актрисе, — не будете ли вы любезны ножку чуть-чуть приподнять, мне бы штативчик здесь пристроить, с вашего, конечно, позволения…

— О чём вы говорите, Сергей Сергеич, буду счастлива… Проводок вам этот не подержать ли?

— Не заставляйте нас краснеть! Не прикасайтесь даже, мы сами, как же можно!

После съёмки, когда вся группа шла отдыхать, оставались на площадке режиссёр, оператор и художники. Подробно разводили мизансцены на завтра, чтобы учесть все детали, все могущие возникнуть неожиданности. Рассчитывали, в какое время

вызывать артистов, чтобы они не сидели в ожидании съёмок.

Фильм «Неоконченная пьеса для механического пианино» был встречен критиками неоднозначно. Разумеется, сразу разгорелась горячая дискуссия на тему: Чехов это или нет. Большинство было на стороне Михалкова. Появилось множество статей о фильме, написанных не только кинокритиками, но и литературоведами и театроведами. В 1977 году на международном кинофестивале в Сан-Себастьяне (Испания) фильм был награждён «Большой золотой раковиной» за режиссуру, а год спустя получил звание лауреата международной премии «Давид ди Донателло» (Италия) за режиссуру.

Классик советского кино Сергей Юткевич отмечал: «Моя любимейшая картина — „Неоконченная пьеса для механического пианино“. Абсолютно точно ответил талантливейший режиссёр. Экранизация не означает дословный или искажённый перевод литературного или драматургического произведения на язык кинематографа. Тут необходимы воображение, фантазия, чувство режиссёра, который находит в данном авторе соавтора, вдохновителя будущей картины. И, собственно говоря, не будучи никакой экранизацией, с моей точки зрения, это лучший Чехов, которого я видел на экране. Для меня это прекрасный пример того, как надо подходить к экранизации».

«ВОСХОЖДЕНИЕ»

«Мосфильм», 1976 г. Сценарий Ю. Клепикова и Л. Шепитько по повести В. Быкова «Сотников». Режиссёр Л. Шепитько. Художник Ю. Ракша. Оператор В. Чухнов. Композитор А. Шнитке. В ролях: Б. Плотников, В. Гостюхин, А. Солоницын, Л. Полякова, Н. Сектименко, С. Яковлев и др.

Лариса Шепитько закончила съёмки фильма «Восхождение» в 1976 году. Неизвестно, как бы повернулась судьба картины, если бы режиссёр Лариса Шепитько прямо из лаборатории, минуя руководство «Мосфильма» и Госкино, не привезла «Восхождение» в Минск, к Машерову.

Первый секретарь ЦК Компартии Белоруссии Пётр Миронович Машеров пришёл на этот просмотр со своими соратниками, в зале было все руководство республики. Многие из этих людей прошли войну. Сам Машеров в юности был одним из героев партизанского движения, мать его казнили гитлеровцы.

Минут через десять фильма Машеров забыл обо всём. Во время просмотра он плакал. Когда зажгли свет, Пётр Миронович, нарушая все принятые в таких случаях ритуалы, начал говорить первым. Жаль, что никто не догадался записать его речь. О «Восхождении» потом много говорили и писали, но так искренне, глубоко и с болью в сердце, пожалуй, не говорил больше никто.

Судьба картины решилась. В Москве тут же стало известно, что глава Белоруссии в восторге от нового фильма Шепитько. «Восхождение» было официально принято кинематографическим начальством…

Повесть белорусского писателя Василя Быкова «Сотников» была опубликована в майском номере журнала «Новый мир» и сразу же вызвала общественный резонанс. Не могли пройти мимо этого произведения и кинематографисты. Ставить фильм по «Сотникову» вызвалась Лариса Шепитько.

«Восхождение» — это фильм о подвиге и предательстве, в центре которого нравственный поединок героя с предателем. Партизаны Сотников и Рыбак выполняют самое прозаическое задание, отправляясь на соседний хутор за продуктами для партизанского отряда. Им приходится долго плутать по заснеженному полю. Но когда, наконец, задание выполнено, их настигает полиция.

На карту поставлено самое дорогое — жизнь. И Рыбак, физически выносливый, не выдерживает. Ослеплённый страхом, предаёт Сотникова, партизан, спасая свою жизнь, вступает в

полицию. А Сотников, щуплый, больной, находит в себе силы выстоять. Жизнь, купленная ценой предательства, не имеет для него смысла. Ни один из тех, кто провёл рядом с Сотниковым последнюю ночь перед казнью, не становится предателем…

«Восхождение» — жестокий фильм, но жестока и рассказанная в нём правда.

Авторы фильма работали на одно — на правду. Стремлением к ней был продиктован и выбор актёров, неизвестных кинозрителю. Многие, например, сразу увидели в Сотникове Вячеслава Тихонова. Андрей Мягков очень хотел сниматься в «Восхождении». Но Шепитько хотелось найти двух актёров абсолютно неизвестных: «Задача строилась на том, чтобы вовлечь и зрителя в это испытание, повести на свидание с совестью. Потому что в каждом из нас сидит и Сотников, и Рыбак, и следователь. Они — три начала в человеке».

Шепитько знала, чего хотела — и нашла актёров неожиданно. Когда привели Бориса Плотникова, молодого человека, ровно ничего героического или мученического в нём не было. Но Лариса увидела его глаза. Глаза у него были сотниковские. Для актёра свердловского ТЮЗа это была первая роль в кино.

Рыбака прекрасно сыграл Владимир Гостюхин. У него было актёрское образование, но в Центральном театре Советской Армии им никто не интересовался, для него не было ставки, не было места (три года он работал мебельщиком, иногда выходил на сцену в некоторых спектаклях).

Конечно же, Шепитько рисковала, представляя на главные роли худсовету претендентов, о которых никто и понятия не имел. К счастью, художественный совет утвердил обоих актёров.

5 января 1976 года начались съёмки. После короткого традиционного ритуала первого кадра работа пошла с полной отдачей сил. И город Муром с его окрестностями превратился в Белоруссию зимы 1942 года.

Съёмочный процесс был спланирован таким образом, что Плотников и Гостюхин начали с самых простых в психологическом и игровом смысле эпизодов. Это позволило актёрам постепенно погружаться в пучину страстей, страха и боли, которые в итоге развели на разные стороны борьбы Сотникова и Рыбака.

Лариса Шепитько обладала волевым характером. Многие считали, что в работе она жестока. На самом деле её художественный максимализм не имел ничего общего с жестокостью.

Натурные съёмки шли зимой, в период тридцатиградусных морозов, большей частью в открытых всем ветрам местах. В кадре

можно увидеть актёров с белыми пятнами на лице — признаками обморожения. Но если исполнитель после своих сцен уходит в натопленный автобус, то режиссёр не имеет права отойти от камеры. Мужество Шепитько вызывало восхищение. Случалось, что после съёмок от машины до гостиничного номера её приходилось нести на плечах, силы отказывали Ларисе.

Снимали эпизод пробега партизанского отряда. Партизаны, по сценарию, долго и трудно уходили от погони карателей. Нужно было показать в фильме смертельную усталость разгорячённых, задыхающихся людей. Нужно было добиться, чтобы актёры именно так и выглядели. И Шепитько всякий раз бежала рядом с участниками съёмок, чтобы пережить их состояние самой, чтобы зажечь актёров, чтобы не допустить фальши в кадре.

В работе над «Восхождением» собралась группа замечательных людей, и, конечно, в немалой степени это заслуга режиссёра. Такие высокопрофессиональные, талантливые, яркие личности, как художник-постановщик Юрий Ракша, главный оператор Владимир Чухнов, звукооператор Ян Потоцкий, композитор Альфред Шнитке, — разные, но объединённые общим замыслом, они внесли неоценимый вклад в создание фильма.

Актёрский ансамбль был подобран Шепитько на редкость точно. Каждый из артистов работал с полной отдачей, на пределе человеческих возможностей. Анатолий Солоницын создал поразительный по своей глубине и страшный в своей правде образ следователя Портнова. Великолепны в фильме Людмила Полякова, Николай Сектименко, Сергей Яковлев.

В массовках снимались местные жители, в ролях партизан — тоже. В один из выходных дней, когда вся группа отдыхала, Лариса назначила сбор массовки в костюмерной. И попросила художника заняться подбором костюмов в её присутствии. Пришло человек пятьдесят. Каждому участнику массовки, когда он заходил в костюмерную, придумывали биографию, исходя из типажа, затем обсуждали его костюм и начинали одевать. Например, мужчина в обносках, с портфелем в руке — и уже всё ясно. Подросток в пиджаке не по росту. Женщина в мужском пальто…

Владимир Гостюхин говорил, что в работе над картиной самым важным был заключительный эпизод.

После трагической казни Сотникова Рыбак совершенно раздавлен происшедшим. И в голову ему приходит мысль убрать, уничтожить себя, чтобы прекратить невыносимую муку.

Фильм «Восхождение» имел большой успех. После Всесоюзного фестиваля пришла пора зарубежных. В Западном

Берлине «Восхождение» удостоилось призов как лучший фильм и за режиссуру, а католическая организация на этот раз сошлась во мнении с жюри.

Фильм показывали на всех континентах. Лариса Шепитько побывала с ним и в Париже, и в Латинской Америке, и в Нью-Йорке. В США он был приобретён для проката, и в день премьеры у кинотеатра в Манхэттене стояла огромная очередь.

Лариса Шепитько ушла из жизни, так и не узнав, что она вместе с оператором Владимиром Чухновым, тоже погибшим в автокатастрофе, была удостоена Государственной премии СССР. Трагедия случилась 2 июля 1979 года на 187-м километре Ленинградского шоссе. Серая «Волга»-пикап с шестью членами съёмочной группы ранним утром на пустынном шоссе по неустановленной причине вышла на полосу встречного движения и врезалась в мчавшийся навстречу грузовик…

«МИМИНО»

«Мосфильм», 1977 г. Сценарий Р. Габриадзе, В. Токаревой, Г. Данелия. Режиссёр Г. Данелия. Оператор А. Петрицкий. Художники Б. Немечек и Э. Немечек. Композитор Г. Канчели. В ролях: В. Кикабидзе, Ф. Мкртчян, Е. Проклова, Е. Леонов, М. Дюжева, А. Гомиашвили, В. Басов, Л. Куравлёв и другие.

Замысел снять комедию о лётчике родился у Георгия Данелия задолго до появления самого фильма. «Вокруг „Мимино“ сложено немало легенд, — рассказывает режиссёр. — Откуда-то появилась история о том, что сценарий я придумал, сидя в тбилисском аэропорту. Но всё было иначе. Резо Габриадзе провожал меня на самолёт, и, пока мы ждали рейс, он рассказал о местном лётчике, который на ночь приковывает свой вертолёт цепью. Мне понравился его рассказ и я решил написать сценарий. Мы даже искали натуру, но потом это дело бросили и начали работать с Токаревой над другим сценарием. Но Ибрагимбеков при встрече сказал мне, что история о вертолёте, прикованном цепью, лучше. Я всю ночь не спал, думал. Утром позвонил Габриадзе. Он прилетел в Москву. И началась работа».

Герой фильма «Мимино» — вертолётчик, который из самой глубинки переходит работать на международные авиалинии. Все чудесно. Отличная работа. Москва, прекрасное положение… Но вдруг он осознает, что живёт неправильно. Кажется, достиг всего. Летает себе по всему миру. Но, как магнит, его тянет к себе маленькая родная деревушка, сельский аэродром, вертолёт…

Над сценарием фильма работали: Данелия, писательница Виктория Токарева и Резо Габриадзе, драматург, сценарист и режиссёр. Габриадзе писал всю грузинскую часть, всё остальное Данелия с Токаревой.

Роль Валико писалась для Вахтанга Кикабидзе. «Над остальным актёрским составом думали все вместе, — вспоминает Данелия. — Раз Валико живёт в деревне, значит, у него должна быть семья. Появляются отец, сестра, племянник. Летим в Тбилиси, смотрим актёров. Дальше: Валико летит в Москву, как он найдёт гостиницу? Появляются Владимир Басов и Валентина Титова. Нам как-то сразу пришла в голову мысль, что они великолепно сыграют этот эпизод. А в гостинице должен быть у Валико сосед? Кто соседа будет играть? Леонов или Мкртчян? Решили, играть будет Фрунзик. А когда дошло дело до фразы, которую произносит Мкртчян: „У тебя глаза хорошие“, то все хором закричали: „Это сыграет Крамаров!“ Правда, когда мы

писали роль стюардессы — голубоглазой блондинки, мечты и путеводной звезды Валико, то кандидатура Прокловой возникла не сразу. Но у меня был замечательный ассистент по актёрам — Елена Судакова. Она работала почти на всех моих картинах. Если бы не она, то не было бы Басилашвили в „Осеннем марафоне“ и многих других».

Куравлёв, сыгравший маленькую роль профессора Хачикяна, попал в «Мимино» случайно. Данелия его встретил на студии «Мосфильм» и предложил: «Сыграй у меня армянина». В кадре Куравлёв действительно говорит по-армянски. Знатоки утверждают, что почти без акцента.

Обычно Данелия не появлялся в своих фильмах, как это практикует, к примеру, Эльдар Рязанов. Однако на сей раз изменил привычке: в эпизоде, когда в зал аэропорта входит экипаж самолёта Тбилиси — Москва. Георгий Данелия выступил в роли командира экипажа.

Съёмки фильма под рабочим названием «Ничего особенного» проходили в Тбилиси, в Москве, в Домодедово и заняли восемь месяцев.

Московские эпизоды снимали в тридцатиградусный мороз. Кикабидзе мёрз на площадке в тоненьком плаще, а Мкртчян в осенней курточке. Греться бегали в квартиру Данелии, благо он жил в центре. Там за чашкой чая и придумывали многие эпизоды. Например, тот, где Рубик думает, что у него украли машину. Мкртчяну эта сцена не нравилась, и тогда он придумал эпизод с прохожим: «Дорогой, не ходи сюда, здесь следы, очень прошу». Стали думать, кто сыграет прохожего. Когда спускались по лестнице, встретили соседа Данелия — молодого режиссёра Крючкова. Он и сыграл эту роль.

Кстати, Мкртчян является автором многих крылатых фраз из фильма. Когда Данелии и актёрам вручали премии за «Мимино» в Государственном Кремлёвском дворце, охрана перекрыла вход артистам: «А у вас пропуска есть, товарищи?» Пока Данелия и Кикабидзе рылись в карманах, Фрунзик строго спросил: «Разве иностранные шпионы в Кремль без пропусков ходят?!» Всех пропустили без документов…

«Эпизоды, когда Валико летит за границу, мы хотели снимать в Америке, — говорит Данелия. — Но, конечно, я понимал, что нас туда никогда не пустят. Поэтому снимали мы в ГДР. Точнее, жили мы на территории ГДР, а снимать ездили в ФРГ. А „грузинские“ эпизоды снимали в горных деревушках Верхней Тушетии».

В одном из эпизодов герой Кикабидзе перевозит на вертолёте корову. С этой коровой вышла целая история. Она была

абсолютно белой. Еле уговорили хозяйку, которая не хотела отдавать скотину для съёмок. И когда корову подняли в воздух, она слилась с небом. Что делать? Деньги-то уже за неё заплачены. Решили её покрасить в коричневый цвет. Финал у этой истории был смешной. Хозяйка не признала корову. А уже вечер, её надо вести домой. Вахтанг Кикабидзе быстро сообразил — обычно коровы сами идут домой после выпаса — и сказал: «Если корова пойдёт к вам, значит, она ваша». И вся съёмочная группа в сопровождении хозяйки и половины деревни шли за этой коровой, пока она не вошла во двор. Потом её три дня отмывали…

Многие считают, что фильм «Мимино» очень пострадал от цензуры, однако сам режиссёр другого мнения: всё было как обычно. О разговоре Валико и Рубика, когда Валико жалуется, что в Москве только красные крокодилы, а зелёных нет, в Роскино сказали: «Пусть крокодил будет не красный, а оранжевый». Ещё писали о том, что запрещали эпизод, где Валико и Рубик едут в лифте, а рядом с ними стоят японцы и, глядя на них, произносят: «Как эти русские похожи друг на друга». На самом деле Данелия сам был против этого эпизода. Японцев играли казахи. И видно было, что это казахи! Потом в гостинице «Россия» случился пожар, и японцев искать было уже некогда.

На пресс-конференции после первого просмотра Данелия недоумевал: «Мы, киногруппа, смотрели свой фильм. Нам он показался очень скучным. Ни разу не улыбнулись. Каково же было наше удивление, когда мы услышали в зале смех!»

На следующий день режиссёру «Мимино» вручили Главный приз «Москвы-77».

Фильм посмотрели 75 миллионов зрителей и купили 70 стран мира. Картина «Мимино» была удостоена Государственной премии СССР.

«Когда мы приступали к съёмкам „Мимино“, — вспоминает Вахтанг Кикабидзе, — Данелия сказал, что он хочет сделать ленту, которая своим внутренним пафосом напоминала бы знаменитый роман Ремарка „Три товарища“. Я был знаком со сценарием, и это сравнение показалось мне несколько натянутым. Но вот теперь, думая о законченной картине, я понимаю, что в ней действительно царит атмосфера бескорыстного человеческого братства, так поразительно воссозданная в книге писателя.

В «Мимино» ему удалось выразить мысль о незыблемой связи человека с землёй, на которой он вырос, о корнях, без которых ему невозможно жить. Герои Данелии удивительно трогательные и смешные люди, которые остаются — не побоюсь воспользоваться высоким слогом — рыцарями без страха и

упрёка».

«МОСКВА СЛЕЗАМ НЕ ВЕРИТ»

«Мосфильм», 1979 г. Сценарий В. Чёрных. Режиссёр В. Меньшов. Оператор И. Слабневич. Художник С. Меняльщиков. Композитор С. Никитин. В ролях: В. Алентова, А. Баталов, И. Муравьёва, Р. Рязанова, Н. Вавилова, О. Табаков, А. Фатюшин, Ю. Васильев, Б. Сморчков, В. Басов, З. Фёдорова и др.

Может ли искусство изменить жизнь человека? Актриса Вера Алентова уверена, что может. Однажды она получила письмо от неизвестной женщины. Сюжет известный — полюбила, родила, осталась одна с ребёнком. А дальше: «Мне не хотелось жить. Но после просмотра вашего фильма „Москва слезам не верит“ я вышла на улицу другим человеком. Вы не поверите, я вдруг увидела, что люди улыбаются и не такие уж они плохие, как мне казалось все эти годы. И трава, оказывается, зелёная, и солнце светит… Я выздоровела, за что огромное вам спасибо».

Сюжет фильма хорошо известен. Москва 1950-х годов. В общежитии живут три подруги. Их судьбы складываются именно так, как предполагает характер каждой из девушек. Антонина выходит замуж, растит детей, любит мужа. Людмиле столица представляется лотереей, в которой она должна выиграть своё особенное счастье. Но, даже став женой известного спортсмена, она осталась в проигрыше — хоккеист спился. Катерина — полюбила телевизионщика, но была покинута. В одиночку воспитывала дочь, окончила институт, стала директором химического комбината; и наконец встретила мужчину своей мечты…

В общем, банальная история со счастливым концом.

Сценарий фильма был написан Валентином Чёрных для конкурса на лучший фильм о Москве. «Я начал работать над пьесой под названием „Женщина, которая изменила дважды“, — вспоминает драматург. — Но когда узнал про конкурс, решил пьесу не дописывать, а переделать её в сценарий. Соответственно, появилось новое название — „Москва слезам не верит“. Он занял всего лишь третье место. Правда, два первых вообще никому не присудили: не нашли достойных».

Согласно условиям конкурса сценарий приобрёл «Мосфильм» — Второе творческое объединение.

Владимир Меньшов, прочитав сценарий, сначала отказался от него.

«Но прошло какое-то время, и я стал чувствовать, что мне почему-то хочется думать о рассказанной в нём истории, —

говорит режиссёр. — Мне стал нравиться двадцатилетний разрыв в сюжете, действие, которое происходит в 50-е годы…

Словом, решился. Дал прочитать очень уважаемым мною Дунскому и Фриду, людям, профессиональному опыту и чутью которых я бесконечно доверяю. Они стали отговаривать. Но я уже решился. Пришёл к Черныху со списком возможных и необходимых изменений — в количестве 44-х. Он с этим согласился, но сам работать дальше отказался, сказав, что ему интереснее написать новый сценарий, чем доводить старый. И я взялся за дело сам. В течение полутора лет переписывал, искал. В итоге сценарий вырос до двух серий. Закончив, я опять отправился к Дунскому и Фриду за советом. Они сказали, что новый вариант лучше, но снимать всё равно не стоит. А я уже с собой ничего не мог поделать. Эта история притягивала меня все больше и больше. И даже если бы сам Ромм отсоветовал мне снимать, я бы и тогда не остановился».

На роль сорокалетнего слесаря Георгия Ивановича (Гоши) режиссёр пробовал Виталия Соломина, Леонида Дьячкова, других актёров. Ни один не подходил. И тогда Меньшов решил, что в крайнем случае сыграет эту роль сам.

Как это часто бывает, в дело вмешался случай. По телевизору шёл фильм «Дорогой мой человек» с Алексеем Баталовым в роли доктора Устименко. Меньшов подумал: а почему не Баталов? Правда, по сценарию он не подходил совершенно: Алексею Владимировичу было под пятьдесят, а герою — сорок.

Баталову послали сценарий. Прочитав его, актёр очень вежливо отказался, сославшись на какие-то неотложные дела. Огорчённый отказом, Меньшов стал искать новых кандидатов на роль, хотел обратиться к Вячеславу Тихонову. Но в два часа ночи ему позвонил Баталов: «Знаешь, я прочёл сценарий ещё раз. Ну их к чёрту все эти дела! Давай снимать!»

Позднее Баталов так объяснил своё решение: «Вот Гоша — все вроде с ним понятно: надо, чтобы у героини всё кончилось хорошо. Но как только я прочитал, понял, что это не тот канонический установленный государством рабочий, который уже сотни раз был на экране, — это другой совсем человек. Выйдет — не выйдет — это второй вопрос, но это интересно делать…»

Владимир Меньшов с величайшей тщательностью подбирал исполнительниц на роли трех подруг: Катерины, Людмилы и Антонины, ведь им предстояло сыграть своих героинь сначала двадцатилетними, потом сорокалетними.

На роль Катерины Тихомировой приглашали Ирину Купченко и Маргариту Терехову. И, если бы они согласились приехать на

пробы, у Веры Алентовой шансов никаких бы не было. Но Купченко не понравился сценарий, а Терехова предпочла роль Миледи в «Трех мушкетёрах». Пробовались также Наталья Сайко из Театра на Таганке и Валентина Теличкина.

Начинающий режиссёр Меньшов подчинялся многим требованиям «Мосфильма». На роль Людмилы ему рекомендовали Титову, Болотову, Савельеву. Были пробы у Татьяны Сидоренко из Театра на Таганке. Категорически отказалась сниматься в этой роли Анастасия Вертинская.

Владимир Меньшов: «Сейчас, начиная картину, я точно знаю, кого хочу снимать. А тогда был просто в растерянности. Например, я предполагал, что Людмила совсем другая женщина, не такая, какой её создала Ира Муравьёва».

А сценарист Валентин Чёрных, напротив, был полностью уверен, что именно Муравьёва сможет найти нужный образ. Ирина играла в спектакле по его пьесе, и её героиня очень напоминала драматургу Людмилу. Чёрных считал, что Людмила должна быть полной противоположностью Катерине.

Раиса Рязанова отмечала, что характер Антонины ей очень близок: «Да, это абсолютно мой характер — спокойный, ровный, миролюбивый, оптимистичный. Вернее сказать, таким он был изначально. Жизнь несколько скорректировала его, и, кажется, не лучшим образом. Я тоже хотела бы простого, бесхитростного счастья, и чтобы у меня всё сложилось так, как мечталось в юности. Хотела бы иметь основательного мужа-домоседа, нескольких детей, хорошую квартиру и дачный участок, где можно картошку покопать и цветочки посадить. Эта роль позволила мне прожить жизнь, которой у меня нет».

Мужа Антонины мог сыграть Юрий Кузьменков. Но ассистент тогда привела двух актёров, которых Меньшов не знал. Это Борис Сморчков, его утвердили на роль Николая, и Александр Фатюшин, ставший в фильме хоккеистом Гуриным.

В роли дочери главной героини Владимир Меньшов с самого начала видел юную Наталью Вавилову, которая играла у него в фильме о старшеклассниках «Розыгрыш» (1976). В своё актёрское признание Вавилова верила слабо. Но приглашения сниматься шли… Она появилась в белорусской картине «Красные дипкурьеры», затем в небольшой роли в киноальманахе Одесской киностудии «По улицам комод водили».

Вавилова наделила юную героиню обаянием душевной чуткости, пробуждающейся женственности, свойственной молодым ироничностью, независимостью.

8 сентября снимали первый игровой эпизод фильма: Катерина и Людмила идут по улице Горького.

Труднее всего на съёмках пришлось Вере Алентовой, снимавшейся у мужа-режиссёра. «Если бы не получилось, все бы говорили, что он протащил свою бездарную жену в кино, — говорит актриса. — А он только через два года, уже после „Оскара“, сказал мне, что я молодец и он мной доволен. Во время съёмок я чуть с ума не сошла — он был доволен всеми, только не мной…»

В свою очередь Меньшов говорил о работе с женой-актрисой: «Наши „концерты“ на съёмочной площадке доставляли окружающим огромное удовольствие. Иногда случались совершенно безобразные моменты. А потом всё повторялось дома. Я уставал, хотел спать, клал голову на подушку… Но на соседнюю подушку клала голову Вера, и споры продолжались до семи утра».

Самой затратной оказалась первая серия, в которой нужно было воссоздавать Москву пятидесятых годов. Все, наверное, помнят один из самых ярких моментов первой серии — «лестницу славы», когда две главные героини Катерина и Людмила стоят в толпе на лестнице кинотеатра и ждут появления своих кумиров — Юматова, Харитонова, Конюхову. А перед ними стоит якобы никому не известный актёр Иннокентий Смоктуновский.

Уговорить звёзд сняться в фильме оказалось невероятно сложно. И Смоктуновский, и Юматов, и Харитонов на тот момент были безумно популярны, и такие, в общем-то, незначительные роли казались им малоинтересными.

Эпизод снимали поздней осенью, хотя по сюжету было лето. Все были в лёгкой одежде, но изо рта шёл пар. Пока готовились снимать, актёры стояли в накинутых шубах и пальто. Как только звучала команда «Камера! Мотор!», верхнюю одежду скидывали под ноги.

В. Меньшов: «После того как эпизод сняли, и я крикнул „Стоп!“, пошёл снег. Осень закончилась».

Алексей Баталов приезжал на съёмку к восьми утра и, включив в своей «Волге» печку и магнитофон, терпеливо ждал пока его позовут. Иногда Меньшов подсаживался к нему, и они часами говорили о МХАТе.

На съёмочной площадке Алексей Владимирович просил режиссёра: «Ты лучше покажи, а не рассказывай». И повторял рисунок с его неповторимыми интонациями, с мягкостью, лишь ему присущей.

Многое родилось уже на площадке фильма. Например, фразы «дружить домами», «как долго я тебя искала».

Приёмка картины прошла не совсем гладко. По требованию худсовета были сделаны поправки. Вспоминает Алексей Баталов: «Была смешная и симпатичная сцена: пьяный Коля (Борис

Сморчков) приходит уговаривать Гошу, то есть меня, вернуться в дом Катерины. Но в рамках очередной борьбы с пьянством некоторые удачные реплики вырезали. Удалили ещё кое-что. Помните эпизод, когда мы с Катериной убираем диван? Так вот, если бы не цензура, я бы дефилировал в кадре с голым задом».

Исчез из фильма эпизод, где хоккеист Гурин (Александр Фатюшин), объявивший, что «завязал со спиртным и уходит на тренерскую работу», снова появляется пьяный и говорит: «Займи ещё трёшку для ровного счёта». Режиссёра попросили это убрать, сказав: «Давайте оставим надежду. Пусть зритель верит, что Гурин исправился».

Фильм «Москва слезам не верит» вышел на экраны страны в 1980 году и занял в прокате второе место (первое было за «Пиратами XX века»), собрав на своих сеансах 84, 4 миллиона зрителей. По опросу журнала «Советский экран» картину признали лучшей по итогам года, а Вера Алентова победила в конкурсе актрис.

После оглушительного успеха фильма критики стали обвинять режиссёра в обывательщине, в банальности ситуации, в идеализации образа простого рабочего. Пространная полемика о «золушке» началась на страницах «Советской России». О том времени у Меньшова остались горькие воспоминания:

«Я оправдывался, горячась, пытался все объяснить, и как кажется, выглядел в этом положении довольно нелепо. Более всего, конечно, задело подозрение в неискренности, в том, что я-де что-то там схимичил, рассчитал. Что, мол, так каждый может снять фильм. Но мы не хотим, потому что нам вкус не позволяет. А если пренебречь требованиями искусства, хорошего вкуса, то таких картин можно миллион нашлёпать, и кинотеатры будут ломиться от зрителей…

Словом, первые два года после этого фильма я практически ничего не мог делать, всё время находился в ситуации переваривания, переосмысления всех этих статей, рецензий, писем; я просто боялся ходить в Дом кино и по слабости духа думал про себя: да на кой чёрт нужен этот успех, что, я виноват, что ли… Такие расстреливающие взгляды, разговоры за спиной, кто-то уже руку собирается не подавать…»

К счастью, это не повлияло на решение авторитетной комиссии, и в 1981 году режиссёр В. Меньшов, художник С. Меняльщиков, актёры — В. Алентова, А. Баталов, И. Муравьёва, Р. Рязанова были удостоены Государственной премии.

Слава картины «Москва слезам не верит» перешагнула далеко за пределы Советского Союза. Вера Алентова сыграли не биографию, а судьбу, понятую, как выяснилось, не только у нас,

но и за рубежом.

Картина завоевала множество наград: приз «Сен-Мишель» за лучшее исполнение женской роли Вере Алентовой в Брюсселе, премию за лучший иностранный фильм на кинофестивале американских фильмов в Хьюстоне, приз гильдии прокатчиков США за лучший иностранный фильм 1980 года, Главный приз кинофестиваля в Португалии…

Картина «Москва слезам не верит» была удостоена высшей награды американской Академии киноискусств — премии «Оскар» как лучший иностранный фильм года.

По Москве долго ходили упорные слухи, что это провокация. Не могли поверить, что американцы дадут «Оскара» не экранизации Достоевского или Пастернака, а классическому советскому фильму.

Когда Меньшов стал оформлять документы для загранпаспорта, вдруг выяснилось, что он невыездной. «Оскар» получал атташе по культуре из советского посольства в Америке.

Сама статуэтка теперь хранится в доме Меньшова. Всё-таки семейная реликвия…

«ЭКИПАЖ»

«Мосфильм», 1979 г. Сценарий Ю. Дунского, В. Фрида. А. Митты при участии Б. Уриновского. Режиссёр А. Митта. Оператор В. Шувалов. Художник А. Кузнецов. Композитор А. Шнитке. В ролях: Г. Жжёнов, А. Васильев, Л. Филатов, А. Яковлева, И. Акулова, Е. Васильева, Ю. Горобец, А. Павлов и др.

«Экипаж» Александра Митты можно отнести к разряду «фильмов-катастроф», которые у нас в кинокультуре не имели ни своих традиций, ни просто опыта осуществления, так как долгое время подобная продукция Запада считалась крайне вредной советскому зрителю. Именно Митта, с его необычайной энергией, пониманием зрелищной силы кинематографа, мог осуществить такой замысел.

В качестве сценаристов он пригласил двух мэтров кинодраматургии — Юлия Дунского и Валерия Фрида. Помогал им человек, знающий гражданскую авиацию изнутри, — Б. Уриновский.

15 июня 1976 года на «Мосфильм» была подана заявка на сценарий под названием «Запас прочности». После её одобрения началась работа над сценарием. Длилась она долго — почти полтора года.

Сюжет фильма хорошо известен любителям кино. Экипаж «Аэрофлота», выполняя обычный рейс по доставке продовольствия и медикаментов для населения, пострадавшего от землетрясения, попадал в нештатную ситуацию — извержение вулкана повреждает взлётную полосу. Отважным лётчикам удаётся с честью выйти из непростой ситуации…

15 февраля 1977 года сценарий был принят в Госкино, но только в марте следующего года началась его режиссёрская разработка.

На роль бортинженера Игоря Скворцова пригласили Олега Даля. Артист поначалу отказывался, но Митте удалось его уговорить. Командира корабля Тимченко должен был играть Алексей Петренко, но потом его заменил Георгий Жжёнов. Наконец, место штурмана в экипаже занял Николай Караченцов.

Актрису Елену Проклову открыл режиссёр Александр Митта, сняв её ещё 12-летней девочкой в замечательном фильме «Звонят, откройте дверь». С тех пор Митта следил за её творческой судьбой. Поэтому режиссёр сразу решил, кто будет играть роль стюардессы. Проклова была утверждена на главную роль без проб.

Но как выяснилось, у Прокловой случился аврал на работе в театре. Вроде бы Ирина Мирошниченко уехала без разрешения Олега Ефремова сниматься куда-то в Южную Америку, и в итоге все её роли были доверены Прокловой.

Никакие уговоры не помогали. Ни то, что съёмки начинаются уже через два дня. Ни то, что костюмы пошиты именно на Лену… Пришлось смириться и начать поиски другой актрисы. А пока начинать съёмки без стюардессы.

Новая актриса нашлась в лице никому не известной студентки театрального училища Александры Иванес. Правда, к концу фильма она уже была Александрой Яковлевой — вышла замуж. И пришлось титры менять.

Николая Караченцова тоже отвлекла от «Экипажа» работа в театре. Он мог сниматься только два дня в неделю, что нарушало весь график. С трудом удалось убедить Александра Митту заменить Караченцова. Так в фильме появился Анатолий Васильев.

Съёмки фильма начались 4 декабря. Работа проходила в тяжёлых условиях: в двадцатиградусный мороз в неотапливаемом салоне настоящего самолёта в аэропорту Внуково. Ставили эпизоды с участием Олега Даля и Александры Иванес.

Съёмки набирали ход, как вдруг Олег Даль отказался от своей роли.

Картина остановилась. Бросились искать Далю замену. Митта вспомнил о молодом актёре из Театра на Таганке Леониде Филатове. Его приглашали попробоваться на роль Скворцова, но тогда он отказался.

Так Филатов попал в «Экипаж» и сыграл свою звёздную роль, которая прославила его на весь Союз.

«Его герой — Игорь, некий, по нашим понятиям, супермен, с квартирой, машиной, цветомузыкой, слайдами на потолке, — пишет биограф артиста Т. Воронецкая. — В общем, у него есть весь комплект атрибутов, необходимый для независимости. Он — подтянутый, спортивный, достигающий своей неотразимости не столько супервнешностью, сколько необыкновенной подвижностью и обаянием. Его жизненное кредо элементарно. „Понимаешь, есть мужчины, которые однажды женятся и живут так до самой смерти. А есть другие: есть такие, которые никогда не женятся“, — объясняет Игорь очередной „жертве“. Филатов играет обаятельного индивидуалиста, но на этот раз он как бы его всё время пародирует, иронизирует над ним. Скворцов делается жертвой собственной теории, и вся его независимость улетучивается, как воздух из шарика, прямо на наших глазах, стоило ему влюбиться.

Наш герой, как и требует того жанр, совершает подвиг: во время полёта исправляет серьёзные поломки в самолёте с риском для жизни. К тому же Скворцов не осознает себя героем, расценивая свои действия как чисто профессиональные, необходимые в данный момент. В экстремальных условиях Скворцов необыкновенно мужествен, то есть храбр, благороден, находчив…»

Работа над ролью Скворцова была непростой, так как Митта не относится к актёрским режиссёрам. «Саша Митта — он конструктивист, — рассказывал Леонид Филатов, — и художник, и график, и карикатурист. Он — человек, рисующий себе картину. И у него мышление такое: он придумывает конструкцию. В конструкции должен быть заложен целый ряд параметров, необходимых для того, чтобы картина имела успех. Должен быть жёсткий, внятный сюжет, который содержит в себе обязательно элементы юмора, неожиданности. Каждый виток картины должен быть уже круче, чем предыдущий, как бы движение по спирали, потому что иначе картина не выдерживает, она не „полетит“ у него… Саша может нравиться или не нравиться, но он человек чёткой программы, которую почти всегда выполняет…»

В начале апреля 1979 года киногруппа переехала в Ялту. В фильме присутствуют чуть ли не все известные стихийные бедствия: наводнение, пожар, землетрясение, сель. Да потом ещё и техника отказывает: в воздухе ломается самолёт, и Леонид Филатов чинит его прямо на лету.

Поначалу съёмочной группе повезло: был подарен списанный самолёт! Для красивого кадра его решили поджечь. Начали наполнять самолёт соляркой, и тут кто-то, очевидно, сигарету рядом кинул — подарок загорелся. Факел был до неба. Вот только снять это завораживающее зрелище не успели. В кадр вошли лишь остатки пожарища.

Большая проблема была с селем. Как сделать, чтобы в кадре мощным потоком сносило деревья и людей? Выручил завод комбикорма, на котором производили витаминизированную массу. Так был найден сель для съёмок.

Как обрушивался этот комбикорм на каскадёров отдельная история. На «Мосфильме» были заказаны два водосброса, по полторы тонны каждый. Их еле затащили в горы под Ялтой, пожарные машины закачали в резервуары воду.

Каскадёрам изображать ничего не пришлось. На них обрушился настоящий селевой поток. После съёмок на каскадёров было страшно смотреть: сплошная кровь, все тело в мелких порезах, комбикорм забивал рот, нос, глаза… Зато на экране эти кадры выглядели потрясающе.

Одна из самых сложных технических сцен в фильме — разлом хвоста. Готовились к ней полтора года. По заказу киношников инженер-конструктор разработал модель самолёта Ту-154 в масштабе 1 к 10 с электронным устройством, которое по команде отрывало хвост. Работа проводилась на базе завода Министерства гражданской авиации, а саму модель изготовили в КБ имени Туполева.

31 октября 1979 года директор «Мосфильма» Сизов смотрел полностью смонтированный фильм. Увиденным остался доволен. Митта справился со своей задачей: «катастрофа» была сделана по всем правилам игры: со взрывами, плачущими детьми, землетрясением, селями, взрывом нефтезавода и, конечно же, с подвигом.

«Но это не просто „фильм-катастрофа“, — справедливо замечает киновед Т. Воронецкая, — в нём есть попытка киноромана — в первой серии мы как бы привыкаем к своим героям, их жизненным ситуациям. Каждая семейная пара, как и сами герои, — определённая модель типов людей, жизненных ситуаций, несколько упрошенная, без лишних психологических изысков, иногда утрированная. В этом моделировании не слабость, а сила картины, потому что это её эстетический принцип. Вторая серия — предельно экстремальная ситуация, уводящая от однозначности в понимании героев и дающая им возможность реализовать свой личностный потенциал. Модель строится по принципу: „обычные люди, оказавшиеся героями“, что зрителю всегда импонирует».

Фильм «Экипаж» вышел в широкий прокат в июле 1980 года. Успех у него был безоговорочный: 71 миллион 100 тысяч зрителей. В том же году «Экипаж» получил приз на фестивале в Душанбе, а год спустя его наградили на кинофестивале в Чехословакии.

«Поведение всех членов экипажа — героев фильма — в особых обстоятельствах отмечено печатью мужества и благородства самой высокой пробы, — писал заслуженный лётчик-испытатель СССР В. Коккинаки, дважды Герой Советского Союза. — Трудно смотреть без волнения кадры разбега и взлёта Ту-154 на горящем аэродроме. Мигание табло „К взлёту не готов“, повторы команд, переговоры экипажа, отсчёт скорости, лица, музыка — все это создаёт такое напряжение, что даже я, лётчик-профессионал, сидя в зале, волновался за героев и гордился ими, гордился своей профессией. Мне думается, фильмы, подобные „Экипажу“, рождают в зрителе гордость за нашу Родину, создающую такие надёжные самолёты и воспитывающую такие героические характеры».

«ОСЕННИЙ МАРАФОН»

«Мосфильм», 1979 г. Сценарий А. Володина. Режиссёр Г. Данелия. Оператор С. Вронский. Художники Л. Шенгелия и Э. Немечек. Композитор А. Петров. В ролях: О. Басилашвили, Н. Гундарева, М. Неёлова, Е. Леонов, Н. Кухинке, Н. Крючков, Г. Волчек и др.

Всё началось со сценария Александра Володина «Горестная жизнь плута», который автор принёс Георгию Данелии как руководителю объединения комедийных фильмов. Сценарий побывал в руках трех режиссёров, но дело не сдвинулось с мёртвой точки. Затем состоялся разговор сценариста с Данелией. Володин предложил Георгию Николаевичу самому снять картину.

К этому предложению Данелия отнёсся насторожённо. О Володине ходила молва, что он очень трепетно относится к своему тексту, не позволяет менять ни реплики, ни запятой в ремарке. К счастью, слухи эти были сильно преувеличены. Александр Володин оказался необычайно покладистым, отзывчивым и самоотверженным сотрудником. По словам Данелии, они работали легко, увлечённо, вдохновенно. Под конец драматурга приходилось даже удерживать: он был готов все переписать…

Александр Володин написал сценарий в известном смысле про себя, про свою жизненную ситуацию… В свою очередь, Данелия говорил, что «Осенний марафон» снимал легко, потому что рассказывал хорошо знакомую ему историю: «Так случилось, что она изрядно совпала с тем, что я сам переживал в тот момент. Так что в известном смысле Бузыкин — это я. Оттого фильм, думаю, и получился таким искренним».

При подборе актёров больше всего хлопот было с главным героем Бузыкиным. Дело в том, что Володин написал сценарий на очень известного актёра, но он был нарасхват, да и Данелия хотел видеть другого исполнителя на эту роль. Пробовались Куравлёв, Любшин, Губенко… Первоначально в списке кандидатов на пробы был и Олег Басилашвили, но Данелия сразу же вычеркнул его: «Я его в театре тогда не видел, а в фильмах Рязанова он мне казался таким уверенным, властным — словом, совсем не Бузыкин».

Однако ассистент по актёрам Елена Судакова считала, что на роль Бузыкина надо взять именно Олега Басилашвили. Когда Данелия в очередной раз сказал «Нет!», она тайком от него привела актёра на пробы.

«Олег был убеждён, что это я его пригласил, — рассказывает

Данелия. — А я, таким образом, был в идиотском положении. Нельзя же, в самом деле, с первой же минуты разговора сказать артисту: „Извините, вы нам не подходите!“ Зачем же тогда, спрашивается, беспокоили человека, косвенно обнадёживали… Мне ничего не остаётся, как задавать какие-то вопросы, вести вроде бы заранее задуманный разговор… А за спиной Басилашвили я показывал ассистентке большой кулак: спасибо, мол, втравила в историю!»

Басилашвили, должно быть, почувствовал, что ему не доверяют, но в этой щекотливой ситуации проявил столько достоинства, столько настоящей, а не показной интеллигентности, что Данелия проникался к нему человеческой симпатией.

Поговорили о том о сём, а потом Георгий Николаевич подбросил Басилашвили на машине до Покровских ворот. Данелия позже вспоминал: «Он вышел, я посмотрел в зеркало заднего вида. Смотрю, совсем другой человек стал. Кепка у него как-то набок съехала, улицу перейти не может: рыпнется вперёд — и тут же назад. Так это же Бузыкин! Я позвонил Лене: берём Басилашвили без проб. „Я так и знала“, — ответила она. Оказывается, Лена сказала Олегу: как только выйдете из машины, Георгий Николаевич обязательно посмотрит на вас в зеркало заднего вида. В этом момент вы и сыграйте Бузыкина».

А вот Марину Неёлову Данелия давно мечтал снять в своём фильме. Ещё с тех пор, как её муж учился у него на режиссёрских курсах. Но не было подходящей роли. В «Осеннем марафоне» он предложил Неёловой роль машинистки Аллы, любовницы Бузыкина.

В первый же съёмочный день режиссёр и актриса поругались. Данелия подозревал, что к моменту съёмок «Осеннего марафона» у Неёловой в жизни происходило то, что у Аллы происходит на экране. Поэтому актрисе хотелось в первой же сцене сыграть всю разнесчастную судьбу героини.

Некоторое время они общались только через Володина. «Скажи этой артистке, — говорил Данелия, — что буду снимать её только так, как мне надо, а не так, как она хочет». — «Ну ладно, — отвечала через Володина Неёлова. — Коль скоро у нас в съёмочной группе такая диктатура, то я постараюсь выполнить нелепые требования режиссёра». Так проработали месяц, а потом нашли общий язык и здорово подружились.

Совсем иначе вела себя Наталья Гундарева, по фильму Нина Евлампиевна, жена Бузыкина. Когда она появилась на съёмочной площадке, у неё весь сценарий был расписан точными оценками, замечаниями. Данелия деликатно заметил: «Если вы сами

захотите снять фильм, я вам эту возможность предоставлю в своём объединении, вы — законченный режиссёр». На этом конфликт был исчерпан. Наталья Гундарева в успех фильма вложила весь свой талант и душу.

Галина Волчек сыграла в «Осеннем марафоне» нелепую и хваткую Варвару. Данелия познакомился с ней в детстве. Его мама работала на «Мосфильме» вторым режиссёром, а отец Гали был замечательный кинооператор Борис Волчек. Во время учёбы во ВГИКе Данелия вместе с другом Шурхатом Аббасовым снял отрывок из «Золотого телёнка». В нём были заняты молодые артисты Женя Евстигнеев и Галя Волчек. Это были их первые роли в кино.

После выхода фильма на экран к Галине Борисовне подходили зрители и говорили: «В жизни вы такая приятная. Что же этот режиссёр в кино из вас такое страшилище сделал?»

Данелия никогда не начинал фильм, не придумав роль для Евгения Леонова. Предполагалось, что Евгений Павлович предстанет в образе соседа Аллы, которого в итоге сыграл Николай Крючков. Опять-таки восстала Елена Судакова: а чего это вы такую маленькую и невыигрышную роль Евгению Павловичу даёте — он должен сыграть пьяницу Василия Игнатьевича. И Леонов его замечательно сыграл, добавив фильму юмора и глубины.

Норберт Кухинке, исполнитель роли датского профессора, был корреспондентом журнала «Штерн». С режиссёром его познакомил Юрий Кушнерев. Но чтобы снять иностранца в советском фильме, нужно было получить разрешение Госкино. Данелия написал туда, ему ответили, чтобы он обратился в Министерство иностранных дел. Написал. Пришёл ответ: обратитесь в КГБ. Написал в КГБ. Приходит ответ: обратитесь в Госкино. В общем, круг замкнулся. К счастью, нашёлся один чиновник из кинематографического ведомства, который сказал: «А когда ты негра в „Совсем пропашем“ снимал, то у кого-нибудь спрашивал разрешения? Так что снимай Кухинке на свой страх и риск». Что и было сделано.

Сценарий Володина назывался «Горестная жизнь плута». «Плут», да ещё «горестный», с самого начала путал правила игры. Актёры пытались так именно и играть: я — плут, ты относишься ко мне как к плуту… Потом уже и режиссёр почувствовал, что «плут» мешает ему и, наверное, будет мешать впечатлению зрителя. Это внутреннее ощущение персонажа: «Я веду горестную жизнь плута», но на самом-то деле все не так, все серьёзнее, многозначнее. Остановились на «марафоне». Только вопрос был в том, какой марафон: «Грустный»? «Печальный»? «Забавный»?

«Бесконечный»? «Опасный»? «Злосчастный»? «Необыкновенный»? Или как раз «обыкновенный»?.. До искомого — «осенний» — остался один шаг. Но он будет сделан много позже.

Андрею Павловичу Бузыкину, переводчику и преподавателю, сорок шесть лет — вот откуда «осень». А он все никак не может остановиться, оглядеться, он все мечется, все бежит и бежит — вот откуда бесконечный метафорический «марафон».

Во время работы Данелия в шутку называл Бузыкина «героем нашего времени». Но в каждой шутке, как известно, есть доля правды. «Осенний марафон» — это современная история о человеке небезгрешном, но добром. Он себе не принадлежит, он никому не может сказать твёрдое «нет», старается войти в положение каждого, в итоге всем делает только хуже, в первую очередь самому себе.

По утрам Бузыкин совершает пробежки с профессором Хансеном. Датчанин бежит легко и привычно, а бедный Бузыкин, измученный бессонными ночами и душевной смутой, едва плетётся вслед, с вымученной улыбкой на лице.

Сосед по лестнице Василий Игнатьевич, являющийся по четвергам, видит в этом порядок, обычай, традицию. Он вообще склонен все действия обставлять правилами: «Тостуемый пьёт до дна… Вот что, Палыч. Пришёл в компании и уйдёшь в компании». Когда Бузыкин начинает возражать, сосед чуть не со слезой в голосе: «Палыч, обижаешь…» Учёного друга он похлопывал по плечу, а затем уводил иностранного профессора в лес за грибами. И хотя нет секунды свободной, Бузыкин тоже болтается по лесу, разыскивая несуществующие грибы.

Есть в фильме ещё сокурсница Бузыкина — неудачливая Варвара, которой необходимо помочь, переписать начисто её идиотский перевод рассказа «Горестная жизнь плута»… В конце концов именно ей и заказывают перевод, о котором мечтал и лелеял в душе Андрей Павлович.

Бузыкин мечется между любовницей Аллой и женой Ниной Евлампиевной, с которой его связывают прожитые годы. Приходится выворачиваться, обманывать, сочинять.

Критик Нея Зоркая по-своему объясняет поведение героя Басилашвили: «Дело в том, что Бузыкину свойственны интеллигентность, деликатность, жалость, сострадание, боязнь обидеть человека. Худо уж это или нет, но те же качества исконно присущи были, скажем, многим героям русской литературы, которые и страдали, и мучились, но изменить себя не могли, не слушались советчиков и не умели резать в глаза спасительную правду-матку. Андрей Болконский, пушкинская Татьяна, князь Мышкин…»

Ближе к финалу картины Андрей Павлович решил перестроиться, стать другим. Он говорит подлецу, что тот подлец, он рвёт с Варварой, готов уйти к Алле… Была ещё одна сценка, которая не вошла в фильм. Бузыкин там отменял свою лекцию в ЖЭКе, причём не просто отменял, а посылал собравшихся к памятнику Добролюбова, чтобы оттуда они отправились строем на открытие несуществующего памятника Тургеневу… Но появляется жена, звонит любовница, и Бузыкин опять возвращается в исходную ситуацию фильма. И значит, снова марафон!

Авторам фильма хотелось с самого первого кадра подсказать зрителю, что это не просто комедия. В титрах помечено: «Печальная комедия». Вначале режиссёр и сценарист склонялись к мысли дать другое определение жанра: «Ироническая трагедия», но это могло бы запутать зрителя. «Новый жанр? А как его смотреть? Обращать внимание на иронию или на трагизм?»

Олег Басилашвили долго не мог взять в толк, почему его герой так мучается. Он любил свою жену, никогда ей не изменял, поэтому ему вся эта ситуация в фильме казалась чересчур утрированной. И только лет через пять актёр многозначительно сказал Данелии: теперь я понимаю, про что мы сняли кино…

Почти все фильмы Данелии подвергались правкам со стороны цензоров Госкино. Во время работы над «Осенним марафоном» Георгию Николаевичу постоянно снился сон, будто он сдаёт картину, а директор «Мосфильма» спрашивает: «А куда это наш герой бежит? Там же Финский залив. Он что, в Швецию собрался?» И когда Данелия на самом деле сдавал картину, директор «Мосфильма» вдруг произнёс: «Вот там у вас в финале…» Данелия похолодел: «Сейчас будет про Швецию говорить». Но выяснилось, что он недоволен другим: финал не прояснён, и героя надо наказать. Данелия вспылил: какое ещё нужно наказание герою, когда он и так наказан. В итоге его попросили сделать финальный крупный план героя подлиннее. Данелия ничего не поправил, но соврал, что план удлинил. «Теперь стало лучше», — сказали в Госкино.

Своим фильмом Данелия не угодил… женщинам. Одни обижались на него за то, что герой так и не ушёл от жены. Другие за то, что окончательно к жене так и не вернулся.

На фестивале в Сан-Себастьяне «Осенний марафон» получил главный приз.

Однако в целом фильм не имел такого кассового успеха, как другие картины Данелии. «Двадцатилетним тогда все эти проблемы сорокапятилетнего человека были неинтересны», — объясняет Данелия. Но прошло время. Двадцатилетним стало

сорок пять. Фильм посмотрели почти все. И смотрят до сих пор независимо от возраста. Одни из-за культовых фраз героя Евгения Леонова. Другие из-за того, что жизнь всё-таки превратилась в «осенний марафон», когда невозможно сделать выбор и принять окончательное решение.

Много лет спустя Данелия скажет: «Если бы мне предложили сегодня переснять „Осенний марафон“, я ничего не стал бы в нём переделывать. У меня всего три фильма, которые, можно сказать, получились почти на пятёрку: „Я шагаю по Москве“, „Не горюй“ и „Осенний марафон“».

«ПОЛЁТЫ ВО СНЕ И НАЯВУ»

Киностудия им. А. Довженко, 1983 г. Сценарий В. Мережко. Режиссёр Р. Балаян. Оператор В. Калюта. Художник В. Волынский. Композитор В. Храпачев. В ролях: О. Янковский, Л. Гурченко, Е. Костина, О. Табаков, Н. Михалков, Л. Иванова, Л. Зорина, О. Меньшиков и др.

«Полёты во сне и наяву» поначалу приняты не были. Судьба картины, бурная и трудная, свершилась спустя шесть лет присуждением Государственной премии СССР.

Страсти кипели главным образом вокруг центрального персонажа. Герою фильма — Сергею Макарову — сорок лет. Он оглядывается назад, подводит предварительные итоги, пытается всмотреться в будущее.

Тоска и горечь о несостоявшейся судьбе мучат Макарова. Хотя, казалось бы, у него есть всё, что полагается по любым меркам благополучия, — семья, работа и даже любовница…

«Когда такие люди, как Макаров, вторгаются в нашу жизнь, они, как огонь, обжигают явное, осмысленное существование, — говорит режиссёр Роман Балаян. — Ведь все считают, что они мудрее его. Им почти всё ясно на десятки лет вперёд. А в Макарове таятся огромные запасы духовной, жизненной силы. Я убеждён, на таких людях держится любая страна, любая нация. Дело в том, что большинство из нас — утописты или философы повседневной жизни. Он — другой, вот почему его так трудно понять и принять».

Режиссёр знал, о чём говорил. После «Бирюка», вышедшего на экран в 1978 году, Роман Балаян пять лет не снимал и даже заработал репутацию акына от режиссуры. У него, однако, была масса планов, но сценарии не проходили даже на уровне заявок. Многое из того, что пережил герой «Полётов…», накипело и в душе Балаяна: «Мне показалось, что это можно снять. Тогда я позвонил Виктору Мережко…»

Так появился сценарий «Полёты во сне и наяву». Время фильма — это три дня из жизни Сергея Макарова, на один из которых приходится сорокалетие героя. На экране — его повседневное существование с установившимся от утра до вечера распорядком: хождением на работу, семейными неурядицами, встречами с любовницей, беготнёй, разговорами и недомолвками. Нормальная жизнь. Вот только герой имеет странную привычку летать во сне, о которой все знают, но в которую никто не верит…

«Макарова в нашем фильме должен был играть Никита

Михалков, — рассказывает Роман Балаян. — Сценарий Виктор Мережко писал именно с таким прицелом. Никита Сергеевич уже знал, что в августе должны начаться съёмки… И я в секунду предал своего друга Михалкова!

Всё случилось в одно неожиданное мгновение. Я увидел по телевизору фильм Татьяны Лиозновой «Мы, нижеподписавшиеся…» с участием Олега Янковского. Я засмотрелся на то, как он режет лимон. Просто режет лимон… Я не знал сюжета картины, смотреть стал откуда-то с середины. Но мне вдруг увиделось что-то двусмысленное в таком незамысловатом как будто действии артиста. Я почувствовал, что за его героем стоит очень многое, неоднозначное, что этот человек двулик, неверен… Больше того, по его лицу не видно, какой он человек. Никто заранее не знает, не в состоянии определить, плохой он или хороший. Его взгляд, я убеждён, способен выразить немыслимую амплитуду: от мерзавца до Христа. Такая сложность меня устраивает».

А Никита Михалков сыграл в «Полётах…» самого себя, то есть режиссёра. В одном из эпизодов его герой вынужден оторваться от дел, чтобы вытолкать Макарова за пределы освещённой юпитерами съёмочной площадки. Герой Янковского после встречи с Михалковым демонстративно перепрыгивает через ленточку.

«Мы это совершенно случайно придумали на втором дубле, — вспоминает Балаян. — Олег ходил по площадке, и я ему сказал: „Прыгни, оп!“ В этом прыжке был для его героя как бы порыв несения, утверждения личности, ощущения собственной неповторимости. Только что он столкнулся с сильным человеком в лице режиссёра на съёмочной площадке, что-то понял про него, про себя. Но ведь жизнь продолжается, существуют другие люди, варианты отношений, и в любом случае надо во что бы то ни стало сохранить себя».

Роман Балаян очень точно подобрал актёров на все роли.

Начальника Макарова сыграл Олег Табаков. В фильме он предстаёт в образе умилительного обывателя, который поёт песню своей молодости про синий троллейбус. У него жена, двое детей, втайне же он влюблён в свою сотрудницу Ларису Юрьевну. Герой Табакова — искренний, непосредственный, честный человек, в котором, однако, что-то не получилось…

Людмила Гурченко сыграла роль некогда любимой и ныне брошенной героем Ларисы Юрьевны. Ещё в расцвете лет, привлекательная, незамужняя чертёжница (или инженер) одета словно кинозвезда, имеет личные "Жигули», богатую квартиру и запросто ссуживает Сергея деньгами.

В роли любовницы Макарова весьма эффектно выглядит

московская школьница Е. Костина. Её героиня годится Сергею в дочери, что, однако, ни её, ни его не смущает. Хуже то, что их «застукала» жена Сергея Наташа. Усмехаясь, Макаров произносит: «Вот сидят две женщины, одинаково для меня близкие, одинаково дорогие, но с одной меня не связывает ничего, кроме долга, с другой все, кроме долга. Вот, спрашивается, что же делать бедному Ереме? Бабоньки, милые, дорогие, через три дня сорок лет, дурак дураком, к кому из вас прислониться?»

Алиса советует ему прислониться к телеграфному столбу и в сердцах убегает. Наташа — её роль прекрасно сыграла Л. Зорина — отбирает у Сергея ключи от дома, что его не слишком огорчает.

«Все наши придумки, импровизации начинались от главного героя, — замечает Балаян. — Видимо, сразу, подспудно я искал оппонента для Макарова. Того, кто унизит его в присутствии Алисы и других. Это был молодой человек, без капли инфантильности, презирающий Макарова, в частности, и за инфантильность, такую нелепую в сорокалетнем человеке».

И появился молоденький паренёк в эпизоде, где Макаров попадает в ателье известного скульптора (А. Адабашьян) со своей подружкой Алисой. У героя Олега Меньшикова нет ни имени, ни фамилии, ни профессии, ни дома. В титрах он назван как бы чуть небрежно: «друг Алисы». Типажность актёра точно легла на маленькую эпизодическую роль, которую он укрупнил. Сделал заметной и очень органичной в течение картины. При том, что Балаян абсолютно искренне вспоминает о спонтанном появлении Меньшикова в «Полётах во сне и наяву», о том, что прежде всего им руководило просто желание снова поработать с полюбившимся ему молодым артистом…

Олег Янковский снимался одновременно в фильме «Влюблён по собственному желанию» у Микаэляна. Артист рассказывал: «Для меня это были две ипостаси одной роли. Про себя я ту свою жизнь называл „Бермудский треугольник“. Я разрывался между городом Владимиром (Балаян). Подмосковьем (Микаэлян) и Москвой (театр). Вечером я за рулём во Владимир, на рассвете в Москву. Я спал по 3—4 часа в сутки. Но был на подъёме, сильнейший импульс давало то, что нравилось работать, роли нравились. Исповедь. Искренность. Доброта».

Кульминация «Полётов…» — сорокалетие героя, день рождения, который едва не стал днём смерти. Режиссёр устраивает карнавально-шутовское действо, большой эпилог, где сошлись почти все персонажи фильма.

Финал фильма — в отличие от сценария Мережко, в котором герой погибал, — принципиален. Олег Янковский всё время, даже

годы спустя, мысленно возвращается к Макарову, едва ли не в каждом своём интервью:

«Помните „Полёты во сне и наяву“ — когда бежит с факелом взрослый человек, когда мой герой зарывается в сено и застывает в эмбриональном положении? От безысходности, от пустоты. Это было отражением состояния большого числа интеллигентных людей. Умных, образованных, но неприкаянных, растрачивающих себя попусту. Рефлексия. Есть такое определение: лишний человек.

Конечно, и во мне есть что-то от Макарова, как и в каждом из тех зрителей, кто писал мне: это и про меня, это и про мою жизнь. Как и в каждом сорокалетнем человеке, который задаётся вопросом: а как я прожил эти сорок лет, главную половину жизни?.. Вообще, кто решится сказать, что он не переживал никогда подобного состояния внутреннего разлада с собственной судьбой, с самой жизнью, кто не ощущал на каком-то пороге груза несбывшегося, неосуществленность?»

Фильм «Полёты во сне и наяву» вызвал споры, неоднозначные оценки. Мудрый Марлен Хуциев сказал справедливые слова: «По-моему, прекрасная картина. И свободная. Что мне пришлось по душе — в ней выражено гораздо большее, чем то, что изображено».

Критики отметили изобразительную культуру «Полётов во сне и наяву». Фильм делали увлечённые люди, тонко чувствующие силу экрана. Любой эпизод в плане его постановочно-операторского решения разработан динамично и живописно.

Сам Роман Балаян так объясняет успех картины: «Снимая „Полёты…“, я тешил себя надеждой, что фильм не устареет и через десять лет. В нём есть некая загадка: до конца ведь непонятно, куда стремится герой, чего хочет, кто прав, а кто не совсем. При этом все они в фильме люди хорошие, но почему же тогда всем им так плохо?! Об этом стоит задуматься…»

«ВОЕННО-ПОЛЕВОЙ РОМАН»

Одесская киностудия, 1983 г. Сценарий П. Тодоровского. Режиссёр П. Тодоровский. Оператор В. Блинов. Художник В. Коновалов. Композиторы И. Контюков и П. Тодоровский. В ролях: Н. Бурляев, Н. Андрейченко, И. Чурикова, В. Проскурин, З. Гердт, Е. Козелькова, В. Шиловский, А. Мартынов и др.

В «Военно-полевом романе» нет ни одного боя, и есть фронт. Окопы, походные кухни, марши… Главный герой фильма юный солдатик Саша Нетужилин (Н. Бурляев) был поражён медсестрой Любой (Н. Андрейченко), фронтовой любовницей комбата Неронова. Саша три раза видел «женщину товарища майора», несколько раз слышал её смех да один раз подрался за неё, точнее за оскорбительные слова, сказанные по адресу «майорши».

«Сколько грязи вылито в адрес этих молодых женщин в тылу, и с каким обожанием, с какой надеждой на жизнь и верой в бессмертие смотрели на них там, на фронте: пусть не все, но смотрели. На войне им было труднее, чем мужчинам, а после неё — труднее вдвойне. За очень редким исключением», — отмечал писатель-фронтовик Борис Васильев.

В фильме не будет этого исключения. Здесь будет гибель комбата, одиночество, и — дочь на руках. После войны Саша Нетужилин встретит Любу московской зимой возле ЦУМа. Пританцовывая на морозе, она бойко торговала горячими пирожками.

Все бежали мимо, а Саша вдруг замер перед вульгарной, грубой и неопрятной лотошницей. Почему он остановился? Ведь у него — чудесная умница-жена Вера (И. Чурикова), которую он любит, с которой ему легко и просто.

Борис Васильев пытается ответить на этот вопрос: «Саша сражается со всеми (и прежде всего — с нею) не за то, чтобы вполне конкретная Люба Антипова стала его женой или возлюбленной; он сражается за её воскрешение. У него есть совесть. Наша, общая совесть, которая поэтому и называется гражданской: ему мучительно больно за то, во что превратилась прекрасная „женщина товарища майора“, и стыдно, как мы — мы все, вместе! — могли это допустить. И он начинает очищать её от скверны, высекать нежную, любящую и верную жену и мать из серого асфальта московских улиц».

Люба предпочтёт другого — зампредрайисполкома Новикова (В. Проскурин), бывшего фронтовика. С этим основательным человеком находит успокоение её мятущаяся душа.

И бесконечно преданная жена Саши поможет ему понять это и обрадоваться. Обрадоваться, что он спас, вернул к нормальной жизни Любу Антипову и её дочь Катьку Неронову…

Сценаристом фильма и режиссёром является фронтовик Пётр Тодоровский. В 1954 году он окончил с красным дипломом операторский факультет ВГИКа, снял несколько фильмов как оператор, в том числе знаменитую «Весну на Заречной улице» (совместно с Р. Василевским). Как режиссёр Тодоровский дебютировал картиной «Верность» (1965).

Сценарий «Военно-полевого романа» Тодоровский предлагал разным студиям, но везде слышал отказ: «Опять коммуналки, опять неустроенность. Такое кино нам не нужно». Запускать картину согласилась Одесская киностудия. Выделили на фильм всего 380 тысяч рублей.

В роли Любы Тодоровский видел только Наталью Андрейченко. Но актриса недавно родила ребёнка, и её муж, композитор Максим Дунаевский, был против того, чтобы жена снималась. Начали искать замену. На эту роль пробовали многих, в том числе Татьяну Догилеву. Но здесь была нужна женщина с жизненным опытом, которая может точно показать всю непростую судьбу героини. И Тодоровский снова позвонил Андрейченко.

И Наталья ответила согласием — очень уж понравился сценарий. Хотя до этого 27-летняя Андрейченко сыграла в двадцати фильмах, но подлинный успех пришёл к ней именно после выхода на экраны «Военно-полевого романа».

Отсняв на Украине фронтовые эпизоды, киногруппа Тодоровского переехала в Москву. Пётр Ефимович отыскал двухэтажную коммуналку в центре Москвы, на Таганке. «В коридоре все вещи, шкафчики тех времён, — вспоминала Инна Чурикова. — Почти ничего делать не надо было. Живая история. Как будто мы окунулись в то время, о котором фильм и рассказывает. Вообще, у меня было не много съёмочных дней, по-моему, восемь. Но работалось легко, получился очень светлый фильм».

Пётр Тодоровский много беседовал с актёрами, рассказывал «о времени и о себе». Режиссёр работал с вдохновением. Материалом мог вертеть и так и эдак. Пётр Ефимович рассказывал: «В фильме есть психологически сложнейшая сцена, когда Саша — Коля Бурляев провожает Любу — Андрейченко и встречают они Веру, жену его… Ну „застукала“ она их! А тут ещё Люба говорит: „Он меня любит, а не тебя! Саша, скажи, вслух скажи…“ Ну что же, думаю, Коле подсказать-то?! И тут осеняет: срочно найдите пару яблок — кричу. Помните, Инна Чурикова — Вера то есть — говорит ему: „Ну скажи, Саша, скажи!“ — он

остервенело так в яблоко вгрызается!»

Сейчас трудно представить в роли Саши Нетужилина кого-то, кроме Николая Бурляева. Сам актёр тоже любит эту роль. Сценарий он прочитал за ночь, обливаясь слезами. Однажды в Брюсселе на пресс-конференции, после просмотра, Бурляева с удивлением спросили: «А что, у вас ещё есть такие?» «Да, — ответил актёр, — сам такой. Вся страна такая».

По словам Бурляева, его идеал женщины — это образ, созданный Чуриковой, — преданной, самоотверженной, всепрощающей жены.

Роль дяди Гриши, у которого столовалась Люба, сыграл Всеволод Шиловский. Многие посчитали, что этот персонаж отрицательный. Шиловский с этим утверждением был не согласен: «А почему вы считаете, что исковерканный войной дядя Гриша — герой отрицательный? Блистательный режиссёр Тодоровский предложил мне сначала в этом фильме другую роль, но я сказал, что хочу сыграть именно дядю Гришу».

Сквозь весь фильм проходит полная наивности и ностальгии песенка, музыку которой написал Тодоровский.

Пётр Ефимович нашёл замечательные стихи Гены Шпаликова, и показалось ему, что без этих его слов картина многое потеряет. «Городок провинциальный, летняя жара…» Стал сочинять мелодию — стилизацию такую под довоенные песни. И песенка органично вошла в фильм, стала его действующим лицом, частью драматургии.

Тодоровский привёз фильм в Москву на приёмку, начальство высказало свои замечания. Из картины исчезло даже упоминание о репрессированных родителях Веры. Был персонаж — сосед-гэбэшник. Он в фильме все подслушивал, подсматривал. Эпизоды с его участием пришлось вырезать.

За первый год проката в Советском Союзе картину посмотрели 15 миллионов зрителей. На Всесоюзном кинофестивале в Киеве «Военно-полевой роман» был удостоен одного из трех главных призов. Очень жаль, что фильм, представленный на Государственную премию, её не получил. Наталья Андрейченко как раз собиралась замуж за известного актёра Максимилиана Шелла. Это решило дело.

«Военно-полевой роман» был номинирован на премию «Оскар», и все уверяли, что из представленных на конкурс фильм Тодоровского — лучший. А премию присудили швейцарцу, снявшему «Опасные ходы» о гроссмейстере-диссиденте Викторе Корчном. И здесь в распределение наград вмешалась политика.

На Международном фестивале в Вальядолиде «Военно-полевой роман» получил премию за лучший сценарий, а Наталья

Андрейченко — приз за лучшее исполнение женской роли. В Берлине приза «Серебряный медведь» за лучшую женскую роль была удостоена Инна Чурикова.

«МОЙ ДРУГ ИВАН ЛАПШИН»

«Ленфильм», 1984 г. Сценарий Э. Володарского по повестям Ю. Германа. Режиссёр А. Герман. Оператор В. Федосов. Художник Ю. Пугач. Композитор А. Гагулашвили. В ролях: А. Болтнев, Н. Русланова, А. Миронов, А. Жарков, З. Адамович. А. Филиппенко, Ю. Кузнецов и др.

Сценарий «Лапшина» был написан в 1969 году, картину запустили в производство лишь спустя десять лет. Сразу же стало ясно, что многое нуждается в переделке, переосмыслении. Когда писатель Юрий Герман писал эту повесть (она датирована 1937 годом), ему было двадцать шесть лет. Работники милиции, с которыми он, собирая материал, общался, явно приукрасили свою работу.

Режиссёр Алексей Герман решил сохранить характеры главных героев из повести отца, их взаимоотношения друг с другом, но уголовное дело взять настоящее. Его внимание привлекло дело Тюрина и Соловьёва, на чьём счёту было двадцать восемь убийств.

Герой фильма Иван Лапшин — начальник опергруппы. Время — тридцатые годы, точнее — зима и весна 1935—1936 годов. «Перед нами было два возможных пути — делать фильм приключенческий и делать фильм о любовном треугольнике, — рассказывал Герман. — Мы не выбрали ни тот, ни этот, смешали оба направления — главным для нас была не детективная интрига, не любовная история, а само то время. О нём мы и делали фильм. Передать его — было нашей самой главной и самой трудной задачей».

Герман умышленно выбирал актёров, кинозрителю неизвестных. Лапшина блистательно сыграл Андрей Болтнев. На роль Окошкина помимо Алексея Жаркова пробовался другой актёр, но он тогда был очень занят в спектаклях, это и решило окончательный выбор. Для образа журналиста Ханина нужна была или долгая предшествующая биография, места для которой в фильме не было, или популярный актёр. На эту роль пробовались Анатолий Васильев, Александр Филиппенко, у них были интересные пробы, но выиграл состязание Миронов.

Непосредственно съёмкам картины предшествовала кропотливая подготовительная работа. Герман и его помощники разыскивали старых милиционеров, расспрашивали их, обзванивали знакомых и незнакомых, собирая любительские фотографии 30-х годов, скупали через комиссионные магазины

подлинную одежду того времени, копались в архивах.

По словам Германа, ему всегда очень важно поймать в фильме интонацию рассказа. В «Лапшине» — интонация чеховская. Поэтому он решил перенести место действия из Ленинграда в маленький город: чем мельче городок, чем мельче начальник, тем более эта история будет печальнее и правдивее.

Интересно, что будущее место съёмок Герман нашёл в архиве. Увидел вырезку из газеты начала тридцатых годов со снимками деревянной арки, гипсовых пионеров у фонтана, с сообщением, что такие вот замечательные сооружения воздвигнуты в Астрахани. К счастью, все это ещё не успели снести. Художнику Юрию Пугачу осталось только украсить арку гирляндой лампочек, повесить портреты.

Готовясь к картине, Герман и его жена Светлана Кармалита целый месяц провели в тюрьмах, каждый день выезжали на допросы. Герман и его ближайшие помощники присутствовали при опознании убитых. Киношников оформляли понятыми.

Было и другое направление в подготовительной работе. Старых милиционеров, служивших в тридцатые годы, расспрашивали про методы их работы, про то, как заставляли преступников заговорить. Нашли начальника ленинградского угрозыска тех лет, ему было уже восемьдесят, от него много узнали, в том числе и про дело Тюрина и Соловьёва.

Поэтому, когда Герману говорили, что высокие чины из МВД собираются писать на него жалобу за «Лапшина», Алексей Герман отвечал: «Пусть лучше заботятся, чтобы у них сейчас всё было по закону, а за правду того, что у меня показано про 30-е годы, я ручаюсь. Я же не говорю, что так, как было, хорошо, я говорю, что так было».

Алексей Герман начал снимать со сцены опознания убитых в судебно-медицинском морге, с настоящим покойником, которого в кадре, правда, не было видно, но все участники съёмки могли испытать те же ощущения, что и герои. Актёрам это сыграть не помогло, они сфальшивили, сцена не получилась, её выбросили. А вот сцена в предбаннике морга, которой Герман в итоге тоже не воспользовался, получилась потрясающе.

Время было жестоким: окоченевшие трупы убитых, которые вытаскивают сотрудники угро из какой-то подземной щели, — тягостное тому свидетельство. Но именно тогда Лапшин произносит свою любимую фразу: «Ничего, вычистим землю, посадим сад и сами ещё успеем погулять в том саду».

Киногруппе повезло со съёмками в Астрахани. В этом волжском городе нашлись улицы с покосившимися деревянными домиками и заросшими камышом трамвайными путями, по

которым достаточно было пустить старый трамвайный вагон, чтобы все обрело облик середины тридцатых. Увы, ни одного старого трамвая во всей Астрахани не было, пришлось доставлять его из Ленинграда.

Снимать надо было обязательно в пасмурную погоду и обязательно, чтобы был снег. Германа предупреждали перед началом экспедиции: «Снежных дней в Астрахани бывает в году пять-шесть от силы». Но случилось невероятное: снега выпало столько, что успели снять всё, что задумали. И почти всё время была пасмурная погода.

Очень тяжело далась сцена облавы. Всю её надо было снимать в тумане, а стояло солнце. Работать приходилось утром, когда солнце ещё не взошло, и вечером, когда только что зашло. По два кадра в день.

В фильме есть мучительный любовный треугольник: Лапшин любит Адашову, Адашова — Ханина, Ханин — не может забыть свою жену Лику, которую унесла болезнь. И все это не мешает Лапшину, Адашовой и Ханину быть самыми преданными друзьями.

Нина Русланова играет трагедию безответной, неразделённой любви. Когда пароход с Ханиным на борту отходит, Адашова говорит о том, как у неё голова болит. Она уходит с пристани нарочито бодрой, ломкой походкой. Несёт в авоське кочан капусты.

Герман далёк от идеализации своих героев. Самый важный из таких моментов — убийство Соловьёва. Обложенный со всех сторон, загнанный, понявший безвыходность положения, Соловьёв уже выходит из укрытия, выбросив пистолет и подняв руки, с канючащим: «Дяденька, не стреляй! Не надо!» Но Лапшин не собирается щадить убийцу, он уже однажды брал его, и тот бежал из-под стражи — скольким людям это стоило жизни! И Ханин, может случиться, окажется в том же списке. Лапшин спускает курок…

«После фильма меня осуждали за то, что Лапшин застрелил Соловьёва, что такого не могло быть. А если по правде, то тогда, в тридцать пятом, иначе не могло быть. Поверьте, я с детства знаю милиционеров, они часто приходили к отцу, я с ними дружил, слушал их рассказы, разговоры».

С «Лапшиным» у Германа проблем было немало. После просмотра фильма на художественном совете авторам устроили овацию, в выступлениях говорили, что теперь уже больше нельзя снимать по-прежнему, нельзя плохо работать. Киногруппа торжественно отпраздновала сдачу, а потом началось!.. Наверху картина кому-то не понравилась; в студийной многотиражке

«Кадр» тут же появилась статья, что, если как следует разобраться, то «Лапшин» — картина отталкивающая. Фильм лёг на полку, студия осталась без премии и опять должна была выплачивать всю его стоимость.

Алексей Юрьевич потребовал фильм вернуть: «Отдайте его мне. Я буду смотреть и изучать свои недостатки». Получив копию, режиссёр стал показывать фильм своим друзьям и коллегам.

Уже после выхода «Лапшина» на экраны Германа не раз упрекали в том, что он оболгал 1930-е годы. «Мы жили по-другому! Всё было по-другому! Не было таких улиц! Не было таких ужасающих квартир!»

Один из тех, от кого зависела судьба «Лапшина», корил режиссёра: «Зачем ты такие страшные бараки построил?» На самом деле Герман ничего не строил (у картины и денег бы на такую декорацию не хватило), бараки были настоящие, в них жили люди.

Больше всего Герман гордился тем, что после выхода фильма на экран отцовского «Лапшина» переиздали большим тиражом (385 тысяч), включив его в альманах «Подвиг».

«ПОКАЯНИЕ»

«Грузия-фильм», 1984 г. Сценарий Н. Джанелидзе, Т. Абуладзе, Р. Квеселавы. Режиссёр Т. Абуладзе. Оператор М. Агранович. Художник Г. Микеладзе. Музыкальное оформление Н. Джанелидзе. В ролях: А. Махарадзе, И. Нинидзе, М. Нинидзе, З. Боцвадзе, К. Абуладзе, Э. Гиоргобиани, К. Кавсадзе, Н. Закариадзе, В. Анджапаридзе и др.

Фильм «Покаяние», показанный на премьере в Центральном Доме кинематографистов, произвёл столь сильное, можно сказать, ошеломляющее впечатление, что наутро, по меткому выражению одного из критиков, её автор Тенгиз Абуладзе «проснулся классиком».

«Покаяние» — завершающая часть трилогии Абуладзе. Первой в этом ряду была «Мольба» (1968), поставленная по поэмам и философским миниатюрам грузинского классика Важи Пшавелы. В 1977 году Абуладзе снял «Древо желания» — эта экранизация поэтической прозы известного грузинского писателя Георгия Леонидзе трактует тему губительной вражды, насилия над личностью.

Вскоре после выпуска «Древа желания» Абуладзе попал в автомобильную катастрофу и чудом уцелел. Ему захотелось сделать что-то важное в этой жизни. Так началась работа над «Покаянием». Тогда мало верилось, что фильм встретится со зрителем, поэтому Абуладзе и его друзья решили снять фильм для себя.

Работа над сценарием началась в 1981 году и завершилась в конце 1982-го. Фильм удалось снять всего за пять месяцев. В декабре 1984 года он был сдан — так «Покаяние» и датировано в титрах: «Грузия-фильм», 1984.

Киновед Р. Юренев так определил тему фильма: «В примитивной форме, сочетающей гневную сатиру, светлую лирику и трагизм, в ряде сложных метафор, иносказаний, аллегорий „Покаяние“ создаёт образ пережитой нами эпохи тоталитаризма, с её жестокостью, демагогией и безнравственностью».

Образ диктатора Варлама Аравидзе, созданный в фильме артистом Автандилом Махарадзе, можно считать образом обобщающим. У грузин нет такой фамилии — «Аравидзе». Её сочинили сценаристы. «Аравидзе» — от слова «аравин», что означает — «никто». Варлам Никто… Начиная с Нерона все правители, в руках которых была неограниченная власть, могут

претендовать на это имя. Это собирательный образ злодеев и диктаторов всех времён и народов. Артист Махарадзе создал поистине «маску зла».

Возмездие свершается уже после смерти Варлама. Нет, не должен он спокойно лежать в земле. Кетеван Баратели (актриса З. Боцвадзе) трижды выкапывает из могилы труп городского головы и ставит его под деревом перед домом потрясённых родичей покойного. Может, она безумная? Сумасшедшей требует признать её на суде сын Варлама Авель. Но по законам притчи самым мудрым порой оказывается тот, кому отказывают в разуме, а почитающие себя хранителями истины низвергаются как ложные кумиры.

По изначальному замыслу в зале суда, где идёт процесс над Кетеван Баратели, находились также Адам и Ева. И они были не просто «знаками», они вмешивались в действие. Их присутствие должно было подчеркнуть, что драмы и трагедии, которые разворачиваются в фильме, извечны и происходят, начиная с грехопадения.

Со стремлением Абуладзе к предельному обобщению связаны сдвиги во времени. Например, в одном кадре появляются персонажи в современных модных костюмах и стражники в латах и с алебардами; автомобили и старинные повозки, запряжённые лошадьми. В сценах суда — служители закона в средневековых мантиях, а прокурор, однако же, не расстаётся с кубиком Рубика.

Сын Варлама, самоуверенный Авель, становится нервным и агрессивным, как и Варлам, когда дело касается его мещанского благополучия. Авеля также играет Махарадзе, обладающий мастерством психологического перевоплощения. Авель пытается оправдать Варлама: «время было сложное», «нас окружали враги»…

Внук Варлама, сын Авеля, юный Торнике, перед которым на суде в показаниях Кетеван открывается страшная правда, спрашивает отца: знал ли он, что творил дед?

Не выдержав позора, Торнике стреляет в себя из дедушкиного ружья. В финале фильма Авель, потеряв сына, сам идёт на гору, чтобы выкопать труп Варлама и бросить его на съедение тому самому ворону, который «взирал» на его восхождение к власти.

Но у фильма есть ещё один финал. К окну дома Кетеван подходит старая женщина (последнее появление на экране великой грузинской актрисы Верико Анджапаридзе) и спрашивает: не ведёт ли эта улица к Храму? Нет, отвечает Кетеван, эта улица Варлама, и к Храму она вести не может…

«Покаяние» снимали быстро, дружно. Многое рождалось прямо на съёмочной площадке, импровизационно. «У меня были

замечательные товарищи и коллеги, — говорил в интервью Тенгиз Абуладзе. — Талантливая актёрская группа. Оператор, приглашённый мною из Москвы, Михаил Агранович — высокий профессионал, чуткий художник и прекрасный друг; сценограф Георгий Микеладзе, за которым у нас в Тбилиси „охотятся“ все режиссёры-постановщики. Не могу не отметить художника-гримёра Г. Барнабишвили — это он создал маску Варлама и грим Авеля — второй роли артиста Махарадзе. Достаточно сказать, что в фильме нет ни одной специально построенной декорации. Все — натура и естественные интерьеры».

Даже дом художника Сандро Баратели или Храм Пресвятой Богородицы, где размещена лаборатория высокочастотных приборов, — не декорации, а натура.

Дом Баратели — это музей-квартира замечательной грузинской художницы Елены Ахведиани в Тбилиси. Храм, постройка которого датируется VI веком (настенные росписи поздние), действительно существует и поныне в городе Батуми.

Тенгиз Абуладзе отмечал один важный момент. В сцене храма по радио звучит текст предсмертного интервью Альберта Эйнштейна. А перед чтением завещания Эйнштейна, в котором учёный предостерегает человечество от вселенской атомной катастрофы, мы замечаем в церкви ещё одну фигуру — из Босха: быстро проходит женщина в зелёно-голубом платье. Она тащит за собой длинный хвост, на голове толстая книга, на книге сидит крыса. Это образ учёного, который съедает самого себя. Тот, кто ест другого, съедает сам себя.

На зрителей огромное впечатление производит сцена на железнодорожной станции. Женщины ищут на брёвнах, привезённых из тайги, имена своих родных, сосланных на лесозаготовки.

Сцену снимали в Батуми глубокой осенью. У железной дороги прямо в городе. Записали натуральные шумы, стук колёс, скрежет, лай, голоса, шаги. Но композитор Гия Канчели, посмотрев материал, сказал: «У меня есть музыка, она может вам пригодиться». И передал режиссёру плёнку. Она и звучит сейчас в сцене с брёвнами, а ранее записанное, текст пришлось приглушить.

По мнению Абуладзе, природа творчества непознаваема, она обретается где-то в подсознании. Есть кадры в «Покаянии», которые родились в результате какого-то наития, озарения. Несколько эпизодов режиссёру приснились.

В первоначальном варианте мстителя, который выкапывает Варлама, должен был играть мужчина — падший художник, расклейщик плакатов, немножко пьяница. Даже актёр уже был

найден. И вдруг…

Рассказывает Тенгиз Абуладзе:

«И вдруг в одну прекрасную ночь я понял: мстить погребённому диктатору должна женщина! Когда я заявил об этом в группе, все просто восстали против меня. У нас на фильме был так называемый „мозговой центр“, куда, кроме режиссёра, входило ещё несколько человек — сценарист Нана Джанелидзе, второй режиссёр Нелли Кутателадзе и другие.

Они в штыки приняли моё предложение, но в споре не могли отчётливо сформулировать свою позицию. Стали даже писать мне письма. Они хотели убедить меня, что это невероятное решение: женщина физически не может сделать такое — выкопать огромного мужчину. Поверив интуиции, я настоял на своём…»

Фильм Тенгиза Абуладзе был высоко оценен как зрителями, так и критиками. Г. Капралов писал: «Новый фильм обладает огромным художественным богатством. Он беспощадно обличает зло, которое разрушает не только окружающий его мир, но и самого себя, превращая действительность в абсурд и кошмар, сея смерть и умножая страдания. Это зло предстаёт на экране то в своём реальном обличье, то в образах трагической символики, то в чертах зловеще-гротесковых, фантастических, даже сюрреалистических (высокое мастерство и художника Г. Микеладзе, и оператора М. Аграновича). Но каждый кадр эмоционален, в каждом — бесстрашие мысли, гражданский пафос».

Картина получила специальную премию жюри, призы ФИПРЕССИ и экуменического жюри на кинофестивале в Канне, специальную премию жюри и приз актёру А. Махарадзе за мужскую роль на кинофестивале в Чикаго.

Тенгиз Абуладзе испытывал удовлетворение от проделанной работы: «Такого убеждения в своей художественной правоте с самого начала работы не было. Оно появилось позже, когда мы уже вышли на перезапись. Я фактически впервые увидел свой фильм, и с тех пор меня не покидало чувство уверенности, что я всё сделал правильно».

«ХОЛОДНОЕ ЛЕТО ПЯТЬДЕСЯТ ТРЕТЬЕГО…»

«Мосфильм», 1987 г. Сценарий Э. Дубровского. Режиссёр А. Прошкин. Оператор Б. Брожовский. Художник В. Филиппов. Композитор В. Мартынов. В ролях: В. Приёмыхов, А. Папанов, В. Степанов, Н. Усатова, З. Буряк, Ю. Кузнецов, В. Кашпур, С. Власов, В. Головин, А. Дударенко, А. Завьялов, А. Колёсник, В. Косых, Б. Плотников, Е. Солодова и др.

Авторы фильма — сценарист Эдгар Дубровский и режиссёр Александр Прошкин — не выдумали этой истории. Хотя порой она кажется фантастической. Картина сочетает в себе психологическую драму и захватывающее приключение.

Действие фильма имеет точную дату, заявленную в названии: июль 1953-го. Тогда вышло на свободу множество уголовников, амнистированных и выпущенных из лагерей по приказу Берии.

Освобождённые уголовники, объединившись в банду, нападают на тихую рыбацкую деревню. И спасти тех, кого ещё не убили бандиты, выпадает «политическим поселенцам»: инженеру Старобогатову и его товарищу по ссылке Лузге.

Сценарий ленинградского сценариста Эдгара Дубровского под названием «Танец подёнок» (подёнки — мотыльки) поступил во 2-е творческое объединение киностудии «Мосфильм» осенью 1986 года. Это был своеобразный вестерн на тему сталинских лагерей. Позже сценарий переименуют в «Ближнюю историю», а фильм будет называться «Холодное лето пятьдесят третьего…».

30 октября Главная сценарно-редакционная коллегия объединения одобрила сценарий, а через несколько недель был найден режиссёр — Александр Прошкин, известный зрителям по многосерийному телефильму «Михайло Ломоносов».

Консультантами картины стали два ветерана МВД, которые в своё время занимались реабилитацией. Кроме того, со многими людьми, отбывшими срок в то время, Прошкин был лично знаком.

1 марта 1987 года фильм «Холодное лето пятьдесят третьего…» был запущен в подготовительный период.

На роль инженера Николая Павловича Старобогатова по прозвищу Копалыч пробовались многие известные актёры, в том числе Георгий Юматов и Вацлав Дворжецкий. Однако в споре победил актёр из Белоруссии Г. Гарбук, но потом возникла кандидатура Анатолия Папанова.

Папанову, к счастью, не довелось испытать ужасы сталинских

лагерей, но был и у него опыт. По ложному доносу он провёл девять дней под арестом. Его отпустили. Хотя тогда фактически ходатайств о помиловании и взятии на поруки не принимали.

Друзья актёра отговаривали его от съёмок в «Холодном лете…», считали, что он и так сверх меры загружен в театре, в ГИТИСе. Однако Папанов им ответил: «Меня эта тема волнует — я в ней многое могу сказать!»

На роль Сергея Петровича Басаргина по прозвищу Лузга был приглашён столичный актёр Валерий Приёмыхов. Лузга — бывший разведчик, всего лишь на день попавший в плен к немцам и за это угодивший в лагерь. Трагедия целой эпохи отразилась в образе политического ссыльного. Приёмыхов сыграл эту роль с пронзительной болью, на высокой ноте человечности.

«Во мне до сих пор очень сильны воспоминания детства», — говорил Валерий Приёмыхов. — Родом я с Амура, из Благовещенска (родители живут там по сей день), и мне, мальчишке послевоенной поры, довелось близко видеть политзаключённых: они оставались в наших краях на поселение. Отец — железнодорожник, поэтому мы немало колесили по Дальнему Востоку. В Свободном, по соседству с нами, жила семья ссыльного москвича: он отсидел, как тогда говорили, «четвертак» — по стечению обстоятельств, ни в чём не виноватый. Преступники в романах Достоевского осознавали свою вину, их мучила совесть, а этому человеку нечего было осознавать, кроме несправедливости по отношению к нему. Но он не демонстрировал свои душевные раны, хотя в лагере уголовникам жилось куда легче, чем политзаключённым».

Валерий Приёмыхов сначала побаивался: совместится ли он в картине с Папановым? Народный артист, опытнейший мастер, он мог и не принять его как партнёра. Но все сомнения развеялись в первый же съёмочный день. Многогранный художник и человек, Анатолий Дмитриевич был предельно скромен и тактичен…

Съёмки фильма проходили в Карелии, в 180 километрах от Петрозаводска, в довольно глухой деревне, расположенной на полуострове. Вот что рассказывает об этих съёмках режиссёр Александр Прошкин: «Неделю мы работали нормально. Жители нам по мере сил помогали. И никаких неожиданностей не предвиделось, поскольку деревня изолирована с трех сторон водой. Через неделю наступает первый съёмочный день Анатолия Папанова. Он приехал вовремя, начинаем снимать, и… Ничего не могу понять: куда ни направим камеру, в видоискатель лезут посторонние лодки. Много моторок. И все движутся в нашем направлении. А какие могут быть моторки в пятьдесят третьем году? Стреляем из ракетницы, кричим против ветра в рупор —

бесполезно: со всех сторон на нас несутся моторные лодки. Приближаются, причаливают, и мы видим: в каждом судёнышке по два-три ребёнка с дедом или бабкой, в руках у каждого ребёнка почему-то книжка или тетрадка. И все, оказывается, приехали на встречу с „Дедушкой Волком“. Мы сдались и прервали съёмки. Правда, киношная администрация в свойственной ей суровой манере попыталась применить „прессинг по всему полю“, но вмешался Анатолий Дмитриевич: „Что вы, что вы! Давайте лучше соберёмся как-то вместе!“ Собрались, рассадили детей. Он каждому что-то написал, для каждого нашёл свои слова. Я наблюдал эту сцену, забыв о дорогой цене сорванного съёмочного дня. Видел по лицам этих детишек, что они на всю жизнь запомнят встречу с человеком бесконечно доброго сердца…»

Последняя роль Папанова несла элемент личного, пережитого. Его героя из «Холодного лета пятьдесят третьего…» зовут Копалычем. Много копал в лагере. До войны он работал главным инженером крупного завода, знал наркома Серго Орджоникидзе. Это обстоятельство и привело его к аресту. Жене и сыну сказали, что он «враг народа». Его лишили права переписки, он пропал для всех. А в июле 1953-го Копалыч оказался уже на поселении, пять лет он должен был жить под надзором участкового милиционера.

Папанов показывает, как в оклеветанном Копалыче не угасла надежда ещё поработать на воле, не загублен человек. Узнав об аресте Берии, он взволнованно шепчет: «Я знал! Я знал, что это чудовищная ошибка!..»

И вот уже нет на экране униженного Копалыча. К нему возвращается доброе имя — Николай Старобогатов. Человек распрямляется! Но ему ещё предстоят новые испытания.

…Спустя несколько лет после реабилитации в московское жилище бывшего инженера Старобогатова приходит лишь один Басаргин, чтобы сообщить семье погибшего товарища правду — тот никогда не был «врагом народа».

В картине «Холодное лето…» уголовные преступники показаны в кровавом свете, жестокими, беспощадными. Схватка с политическими выглядит в фильме просто натуральной.

4 августа 1987 года Папанов покинул съёмочную площадку — поехал в Москву, чтобы встретиться со своими студентами. Оттуда он должен был отправиться в Ригу, чтобы участвовать в гастролях театра сатиры. Вспоминает Прошкин: «Пораньше закончив съёмки, 4 августа, я просил Папанова остаться в деревне и хорошо отдохнуть. Театр перебрался из Вильнюса в Ригу — образовалось два свободных дня. Анатолий Дмитриевич

настаивал на перелёте в Москву: „Нет-нет-нет! Я обязан туда вырваться. Через месяц начинаются занятия моего курса в ГИТИСе. Надо пробивать общежития, поругаться кое с кем и всякое такое. Чтобы ребятам нормально жилось!“ Я подозреваю, что он и без того был ходатаем по чужим бедам. Спорить не стал. О чём бесконечно сожалею…»

Тем временем с отъездом Папанова съёмки не остановились. 5 августа вечерним рейсом Валерий Приёмыхов улетел в Москву. В тот же день в Москве состоялся просмотр отснятого материала худсоветом объединения. Вечером этого же дня в своей квартире внезапно скончался Анатолий Папанов.

Создатели фильма увековечили свою благодарность замечательному художнику за его последний вклад в отечественное кино: «Холодное лето…» завершается кадром, взятым из середины картины. На экране — лицо Анатолия Дмитриевича Папанова: актёр, в гриме и костюме Копалыча — Старобогатова, говорит о том, как «хочется ещё пожить». И закадровый голос на стоп-кадре негромко произносит: «Анатолий Дмитриевич Папанов… Последний кадр… Последняя роль».

«Холодное лето пятьдесят третьего…» было принято на худсовете студии практически без замечаний.

Фильм вышел на широкий экран в апреле 1988 года. За первые два месяца проката картину посмотрели 32 миллиона 200 тысяч зрителей (в одной Москве она собрала 2, 5 миллиона), её купили для показа 24 страны.

Политический вестерн Прошкина получил троекратное признание — Государственную премию СССР, первое место по мнению читателей журнала «Советский экран» и премию кинематографистов «Ника».

На фестивале в Хихоне (Испания) фильм победил в номинации «Лучший сценарий». В июле 1988 года «Холодное лето…» было приобретено в фонд библиотеки конгресса.

Критики называли фильм «вестерном».

«А некоторые находят аналогии с „Покаянием“, — подхватывал Валерий Приёмыхов. — Для меня существеннее другое: об очень важных вещах мы старались рассказать просто и естественно, чтобы зрители глубже восприняли идею фильма. Получаю много писем; многие из них невозможно читать без волнения. Люди рассказывают о своих судьбах, не менее драматичных, чем у наших персонажей. В одном письме бывший сержант, оказавшийся после войны (и недолгого плена) в заключении, заявляет, что ещё в малой степени мы показали издевательства, которым подвергались люди в те годы.

Что тут скажешь? Значит, мы приблизились к правде. И это

прекрасное ощущение — чувствовать себя без пафоса гражданином, потому что наш фильм стал вкладом в общее дело».

«МАЛЕНЬКАЯ ВЕРА»

Киностудия им. М. Горького, 1988 г. Сценарий М. Хмелик. Режиссёр В. Пичул. Оператор Е. Резников. Художник В. Пастернак. Композитор В. Матецкий. В ролях: Н. Негода, А. Соколов, Ю. Назаров, Л. Зайцева, А. Алексеев-Негреба, А. Табакова, А. Фомин, А. Миронов, А. Леньков и др.

Вокруг «Маленькой Веры» нешуточные страсти разгорелись ещё до выхода картины на экран. Одна из причин — небывалая для отечественного кинематографа острота конфликта. Извечного конфликта между отцами и детьми. Журнал «Советский экран» писал: «"Маленькая Вера" — фильм о молодёжи, но отнюдь не благостный, каких немало пересмотрено нами в прошлые годы, а жёсткий, даже жестокий. Картина выходит на новый, ошеломляющий уровень жизненной правды, и правда эта горькая».

Сценарий «Маленькая Вера», опубликованный до съёмок фильма, был назван на страницах «Московской правды» произведением, порочащим советскую молодёжь. Почему же дипломная работа недавней студентки ВГИКа Марии Хмелик оказалась вдруг в фокусе особого внимания уважаемой газеты? Одна из причин в том, что отец Маши — известный детский писатель Александр Хмелик в ту пору был главным редактором киностудии детских и юношеских фильмов имени Горького, где запускалась в производство «Маленькая Вера».

За Марию Хмелик вступился её учитель, старейший кинодраматург Евгений Габрилович: «Мы привыкли к такому киноискусству, где даже отрицательные, тревожные стороны жизни обильно политы сладким сиропом. А какова жизнь юношества не придуманная, а действительная? Только в последнее время стали появляться кинопроизведения, которые пытаются пробиться к этому малоисследованному предмету. К ним относится и сценарий совсем ещё молодой Марии Хмелик». Габрилович верил в свою ученицу, хотя и предсказывал споры по поводу будущего фильма. Ну а для начала оппоненты «Маленькой Веры» приклеили этой работе ярлык семейственности, поскольку режиссёр фильма Пичул был мужем Марии Хмелик.

Василий Пичул родился и вырос в Мариуполе. Отец — заводской рабочий, мама трудилась на швейной фабрике. После окончания школы Пичул поступил во ВГИК. Марлен Хуциев принял его в свою мастерскую.

Молодой режиссёр говорил: «Вообще, после ВГИКа уже

ничего не страшно. Он готовит людей для работы в Советском Союзе — то есть в экстремальных условиях. Развивает в тебе стойкость, выживаемость». В 1980 году, во время Олимпиады, Пичул женился на Маше Хмелик — студентке сценарного факультета. Вместе они задумали сценарий фильма «Маленькая Вера».

На первый взгляд, это банальная история. Вера — обычная портовая девчонка — шатается но городу в сомнительной компании, наведывается на танцплощадку, где городская молодёжь упорно, «стенка на стенку» выясняет отношения под вой милицейских сирен и лай овчарок. Так бы, наверное, все и продолжалось до утомительной бесконечности, если бы не случайная встреча. Полюбив красавца-студента, Вера привела его в дом, назвала мужем и разом преобразилась в заботливую, любящую женщину. Нам показывают жизнь самой обычной семьи. Отец Веры — шофёр. Мать работает на швейной фабрике. Сын стал врачом. Для отца «нормально» напиваться каждый вечер и рявкать на жену, заезженную работой и домом.

Не найдя с новоявленным зятем общего языка, отец Веры во время одного из застолий пырнул парня ножом. В финале сценария маленькая Вера кончала жизнь самоубийством — её сломала, сломила ненависть, убившая любовь, а значит, и надежду. В фильме от внезапного сердечного приступа умирает отец Веры.

Известный киновед Лев Аннинский писал:

«Здесь оба поколения погрязли в полубессознательном прозябании и в совершенно бессознательном взаимном озлоблении.

«Отцы» и «дети» нежданно-негаданно оказались в состоянии войны. И те и другие щедры на удары ниже пояса. Тут всё возможно, конфронтация поколений чревата любым трагическим исходом: может погибнуть представитель поколений «детей» — как в сценарии; а может — «отцов» — как в фильме. Оба финала в равной степени логичны».

В главных ролях в «Маленькой Вере» снялись никому не известные молодые артисты Н. Негода и А. Соколов.

Наталья Негода окончила Школу-студию МХАТа. После института пришла работать в Московский ТЮЗ. И работала — играла зверюшек. Почти ежедневно была занята в спектаклях.

Андрей Соколов учился в Щукинском училище. Поступил он, как тогда считалось, в зрелом возрасте — в 24 года. Собственно, с «Маленькой Веры» и началась его успешная карьера артиста.

Родителей Веры с поразительной достоверностью сыграли известные мастера экрана — Юрий Назаров и Людмила Зайцева.

Актриса рассказывала: «Скажу честно, когда я прочитала литературный сценарий, я ощутила неприязнь. Я знала, что режиссёр — дебютант в игровом кино, как и автор сценария. И подумала, вот в кино пришли молодые, ничего ещё не испытавшие в жизни, но решившие „очернить“ простых, нормальных рабочих людей. Тем самым обратить на себя внимание. Я решила не участвовать в фильме. Но режиссёр Василий Пичул всё же со мной встретился, и мы около двух часов беседовали. Я из этой встречи вынесла главное — никто не стремился разоблачать или кого-то обличать. Авторы стремились лишь к одному — чётко и честно рассказать о главном институте нашей жизни, который мы, к глубокому сожалению, в последние десятилетия стали забывать, — о ячейке общества семье. Это не частная история, а наше общество в разрезе. Мы не привыкли на экране видеть жёсткую правду, касающуюся всех нас».

Для Зайцевой роль матери Веры была во многом необычной. Многие зрители потом задавали ей вопрос: «Зачем вы за это взялись?» Все почему-то считали, что её героиня отрицательная. Актриса же сочувствовала маме Веры, потому что в её образе видела и себя, и других женщин, которые лишены естественной, нормальной жизни и вынуждены довольствоваться её суррогатом. Один из критиков правильно заметил, что героиня Зайцевой из тех женщин, «которые инстинктивно защищают свой уже давно потухший очаг»…

Фильм снимали на родине Василия Пичула — в Мариуполе.

Целое лето съёмочная группа провела в портовом городе: арбузы, огурцы, помидоры, море… «Мы купались, пили вино, загорали… — вспоминает Соколов. — А фильм шёл сам по себе, вроде как — между прочим».

Наталье Негоде нравилось работать с Пичулом: «Он — режиссёр. С потрясающей интуицией на настроение, на интонацию. Необыкновенно нежен с актёрами — я работала роль совершенно свободно».

Кстати, в Мариуполе многие решили, что Василий Пичул в фильме «отразил» судьбу своей семьи — у него ведь и младшая сестра есть — и этим её опозорил…

Ещё до выхода «Маленькой Веры» в прокат прошёл слух: это первый советский эротический фильм. Шокировала же зрителей всего одна сцена с участием Негоды и Соколова, которая сейчас кажется невинной.

Неожиданные проблемы возникли у Пичула из-за того, что вместо намеченной по плану одной серии сняли две. Госкино эту лишнюю «единицу» студии не засчитал, а потому никто из съёмочной группы не получил оплаты за вторую серию, хотя

работали часто даже без выходных. Наоборот. Пичулу выставили штраф за перерасход плёнки.

«Маленькая Вера» вышла на экраны страны в 1988 году и собрала за 12 месяцев проката 54 миллиона 900 тысяч зрителей. Негода хорошо помнит, как во время премьеры в Доме кино раздался возглас «Позор!» — и большая группа покинула зал. «Мне кажется, что „маленькая Вера“ — это не просто моя героиня, — рассуждает Негода. — Тут другой смысл. Это маленький мир маленьких людей с маленькими мечтами. И моя Вера не может вырваться из этого мира».

Фильм вызвал горячие и яростные споры, о нём много говорили и писали. Одних картина привлекала предельной объективностью, честностью нашей обыденной жизни. Другие возмущались по поводу изображения эротических сцен, обвиняли авторов в «очернительстве», считали, что лента способствует проникновению «разврата», «бездуховности», особенно по отношению к молодым.

Людмила Зайцева отстаивала свою точку зрения: «Этот фильм — исповедь. Фильм о той жизни, которая рядом с нами. Он о нас с вами, о том, как общество смогло допустить, чтобы бездуховность расцвела таким махровым цветом, чтобы происходило омертвление нравственных категорий. Мне нравится позиция режиссёра, она не „разрушительная“. Воедино здесь соединяются любовь и сострадание. Мне очень грустно, что многие этого не понимают».

Критики отметили, что в «Маленькой Вере» совершенно нет стилистических изысков, зато достигнуто редкое единство между сюжетом, манерой повествования, изобразительными решениями (оператор Е. Резников, художник В. Пастернак), игрой актёров, достигающих полного соответствия между ситуацией, жестом, репликой и интонацией.

В США «Маленькую Веру» рекламировали как первый советский сексуальный боевик. Интеллектуалы говорили Пичулу: раньше по вашим фильмам нельзя было догадаться, что у советской женщины есть грудь. Но тут же и добавляли: вот какое у вас теперь честное, свободное кино, это всё стало возможно благодаря политике, благодаря Горбачёву. А многие видели в «Маленькой Вере» просто жизненную историю.

А потом посыпались награды. «Маленькая Вера» получила специальный приз на кинофестивале в Монреале, премию ФИПРЕССИ для внеконкурсного фильма в Венеции, призы Н. Негоде за женскую роль на фестивале в Чикаго и на фестивале молодых актёров в Женеве, премию «Феликс-89» за сценарий, главный приз на кинофестивале дебютов в Анже…

В 1988 году Негода удостоилась «Ники» как лучшая актриса Советского Союза. Потом она снялась для журнала «Плейбой», сыграла в фильме «В городе Сочи тёмные ночи», вышла замуж, стала домохозяйкой и поселилась в Америке…

«УТОМЛЁННЫЕ СОЛНЦЕМ»

Производство «ТриТэ», 1994 г. Сценарий Н. Михалкова и Р. Ибрагимбекова. Режиссёр Н. Михалков. Оператор В. Калюта. Художник В. Аровин. Композитор Э. Артемьев. В ролях: О. Меньшиков, И. Дапкунайте, Н. Михалков, Н. Михалкова, А. Уманский, В. Тихонов и др.

…Жаркое лето 1936 года. Легендарный комдив Сергей Котов (Н. Михалков), знаменитый военачальник и любимец товарища Сталина, отдыхает с семьёй на подмосковной даче. Пока здесь все спокойно, привычно ритуально — последнее пришло от семьи жены комдива, Маруси Головиной (И. Дапкунайте), принадлежавшей когда-то к московской художественной элите.

Идиллию дома с мезонином нарушает внезапный приезд молодого сотрудника НКВД Дмитрия Андреевича (О. Меньшиков). Когда-то красивый, обаятельный, музыкальный, одарённый мальчик Митя подростком был взят в дом Бориса Головина, известного музыканта. Митя с Марусей были вместе, строили планы на будущее… А потом — война, революция. На дачу Дмитрий приезжает для того, чтобы арестовать Котова.

«Эта история выдуманная, — говорит режиссёр фильма Никита Михалков. — И, должен сказать, одним из самых больших комплиментов для нас стал звонок очень известного историка, который попросил представить ему документы по Котову, чью фамилию он, мол, слышал. Но мы преднамеренно не обращались к реальным судьбам, чтобы избежать каких-либо столкновений с конкретной семьёй, конкретными родственниками. Это всегда рискованно, а для кого-то, может быть, даже оскорбительно. Однако финальные титры с предположением, что такая история могла быть, мы ввели в картину».

Многие пытались угадать, кто стоит за тем или иным персонажем. Драматурга Рустама Ибрагимбекова просто потряс продюсер фильма «Список Шиндлера», который полюбопытствовал: «Это правда, что прообразом героя, которого играет Олег Меньшиков, является отец режиссёра — Сергей Михалков?»

Поначалу сценарий назывался «Безусловный эффект шаровой молнии». Что такое шаровая молния? Это революция. Недаром в начале картины француз читает вслух газетную заметку о том, что шаровая молния поражает тех, кто начинает двигаться. Молния влетает во время обеда, пролетает через дом и останавливается на террасе…

Потом появилась идея назвать картину «Утомлённое солнце 36-го года» — имелось в виду знаменитое танго Оскара Строка. Однажды Михалкову позвонила знакомая и спросила: «Когда будут готовы ваши „Утомлённые солнцем“?» В это время ещё шла работа над сценарием. Никите Сергеевичу «Утомлённые солнцем» настолько понравились, что он предложил своему соавтору по сценарию Рустаму Ибрагимбекову назвать так картину.

Фильм снимали в ураганном темпе. 24 мая Михалков с Рустамом Ибрагимбековым уехали писать сценарий. 15 июня уже привезли его. А 19 июля начались съёмки. Примерно месяц, чтобы отобрать исполнителей, сшить костюмы — это крайне сжатый срок.

Одна из причин такой спешки — маленькая дочь Михалкова. Вскоре после премьеры «Утомлённых солнцем» режиссёр говорил: «Сегодня Надя бы уже не снималась в этом фильме, она выросла, она другой человек. И сцена в бане уже приобрела бы эротический оттенок. Мне же очень хотелось её снять, потому что я чувствовал в ней ту степень детской раскованности и обаяния, которые было бы очень жалко упустить. Из-за неё и я взялся сниматься».

Роль комдива Котова Михалков сразу примерял на себя, посчитав, что в кадре он будет более полезен Наде, нежели за камерой. Правда, Никита Сергеевич подумывал о Гостюхине, но в исполнении этого актёра Котов стал бы социально ясным с первого шага, и конфликт мгновенно был бы определён и огрублён.

Время показало, что выбор был сделан правильный: Надя в кадре рядом с папой ведёт себя очень естественно.

Роль Дмитрия изначально писалась для Олега Меньшикова. Иных кандидатур не предполагалось. Между тем, когда сценарий был написан, Никита Сергеевич не мог отыскать любимого артиста. В результате родилась легенда о том, что Меньшиков скрывался от Михалкова.

Ингеборга Дапкунайте в «Утомлённых солнцем» появилась совершенно случайно. Во время первой встречи она потрясла Михалкова улыбкой. Ингеборга улыбнулась — и режиссёр воскликнул: «Ой!» Сделали фотопробу, а потом уже не было времени искать других актрис.

Михалков начал снимать «Утомлённых солнцем» летом 1993 года в Москве, на Николиной горе. Осенью киногруппа переехала в Кстово, небольшой городок близ Нижнего Новгорода. С первого дня условия работы для актёров были идеальными. Дача, где снимался фильм, находится в местечке Зелёный город и принадлежала экс-мэру Нижнего Новгорода Дмитрию Беднякову.

Рядом со съёмочной площадкой для исполнителей главных ролей стояли трейлеры — «мерседесовские» вагончики, оборудованные как небольшая жилая комната с туалетом, душем, тёплой водой. В специальном вагончике можно было гримировать актёров в тепле. Горячая еда бесплатно каждый день.

В самом Кстове группа жила в пансионате, где всем была обеспечена достаточно комфортная жизнь. В свободное время, как всегда на съёмках у Михалкова, играли в футбол. Два часа. Это серьёзная психотерапия. Кстати, выступая в Сочи перед участниками кинофестиваля «Кинотавр», Михалков рассказал о том, почему бытовая сторона жизни его группы на съёмках столь для него существенна: «Атмосфера внутри кадра является продолжением атмосферы за кадром. Артист, который, условно говоря, плохо поселён, поругался утром с директором картины, который хочет тишины в свободное время, а рядом шум и грохот, которому не дали машины… словом, вы ничего не сможете от него требовать. Он обманет зрителя. Он не сможет обмануть вас, а вы не сможете обмануть его, потому что это перетекающий процесс из кадра в кадр».

Киногруппа Михалкова, как правило, работает с полной отдачей. В том числе невзирая ни на какие погодные условия. Лето 1993 года было в Центральной России сырым и холодным. В сентябре в Кстове температура и вовсе упала до минусовой отметки. В то время как на экране должен был ожить жаркий, пронизанный горячим солнцем, летний июльский день в Подмосковье.

Во время съёмок за окном веранды, где происходит основное действие жаркого солнечного дня, было шесть градусов мороза. Более 150 тысяч искусственных листьев должны были скрыть унылый пейзаж стремительной осени на дворе. Артисты полоскали рот ледяной водой, дабы не было видно пара…

В ледяную воду заходила шестилетняя Надя Михалкова, игравшая дочь комдива Сергея Котова. Отважно бросались в воду и глубоко ныряли, как положено по роли, Ингеборга Дапкунайте и Олег Меньшиков. На холодной земле лежали люди в купальных костюмах. Кто сегодня догадается, глядя «Утомлённых солнцем», какой ценой далась её создателям эта точно воссозданная атмосфера ясного, почти знойного дня…

Кинокритики обратили внимание на сюжетную линию с заблудившимся водителем, которого замечательно играет Авангард Леонтьев. По словам Михалкова, «водитель — это метафора России, которая ищет свою дорогу, а все встречные показывают в разные стороны. И непременно кроют матом». Образ этот имеет вполне конкретную проекцию в жизни.

Однажды Михалков возвращался со съёмок «Обломова» из деревушки, где снимали Обломовку. Водитель «рафика» не знал дороги и пошёл выяснять, как проехать. Минуты через три он вернулся с огромным фингалом: стал спрашивать у местных дорогу, слово за слово, не успел оглянуться, как его матом обложили и подбили глаз. Михалкову это происшествие так запало, что он записал себе в записную книжку.

Фильм с первых кадров движется к прямой дуэли комдива и энкавэдиста; собственно, с той минуты, когда Митя даёт согласие на поездку за Котовым. Поединок заканчивается поражением обоих дуэлянтов. «Лицо Мити спокойно, даже кажется умиротворённым», — написано в сценарии «Утомлённые солнцем» о покончившем самоубийством герое. Искупление должно быть соразмерным греху. Дмитрий умирает красиво — в ванне, перерезав вены.

Картина обошлась её создателям в 3, 6 миллиона долларов, не считая щедрой помощи, которую оказал нижегородский бизнесмен Владимир Седов. Он дал лес, транспорт, обеспечивал едой… Деньги за это взять отказался. На радостях Михалков произнёс: «Поедем в Канн». Вырвалась фраза случайно, но в конце концов произошло именно так.

Жюри кинофестиваля в Канне под совместным председательством Клинта Иствуда и Катрин Денёв из двух фаворитов фестиваля (фильмов Михалкова и Тарантино) должно было выбрать одного достойного «Золотой пальмовой ветви». Победил Тарантино с «Криминальным чтивом».

Михалков обиделся и публично зарёкся представлять свои фильмы на фестивали, где вершат суд случайные люди. При этом Никита Сергеевич заметил, что дело не в том, что «Утомлённые солнцем» не получили главную награду, а в том, что был проигнорирован прекрасный фильм Кесьлевского «Красный».

Спустя девять месяцев Американская киноакадемия удостоила «Утомлённых солнцем» премии «Оскар» в номинации «лучший иностранный фильм года». И вновь мир заговорил о картине Михалкова.

Когда ехали на церемонию вручения «Оскаров», Рустам Ибрагимбеков в шутку посоветовал Наде Михалковой: «Проси у папы всё, что хочешь, если…» И когда это «если» произошло, на пресс-конференции у Нади поинтересовались: «Вот ты получила „Оскара“, что думаешь по этому поводу?», она ответила: «Наверно, теперь мне велосипед хороший купят».

В это время представитель «Ассошиэйтед Пресс интернэшнл» спрашивал у москвичей, как они относятся к победе «Утомлённых солнцем», и девять из десяти отвечали: «Это наш „Оскар“, наш!»

Понятие «наш» — очень важное понятие. К сожалению, утерянное в последнее время.

«Неразделённая радость — на Руси не радость… — утверждал окрылённый успехом Никита Михалков. — И мы очень хотим, чтобы этот „Оскар“ был не столько наградой результата, сколько надеждой для всей нашей кинематографии. И с полной искренностью кладём его к ногам Отечества».

«РУССКИЙ КОВЧЕГ»

Производство «Эрмитажный мост», Egoli Tossell Film AG, KoppFILM GmbH (Германия), «Кино-партнёр», «Фора-фильм М», Агентство Сергея Астахова, 2002 г. Автор сценария и режиссёр Александр Сокуров. Оператор Т. Бюттнер. Художник Е. Жукова. В ролях: С. Дрейден, Л. Мозговой, М. Сергеев, Н. Никуленко, А. Малныкин, М. Кузнецова, Ю. Журин, С. Свирко, Б. Смолкин, В. Баранов, А. Алексахина, И. Тычинина, Д. Гиоргобиани, А. Чабан и др.

«Один из самых поразительных фильмов, когда-либо снятых», — пишет газета «Чикаго сан-таймс». «Беспрецедентная виртуозность», — вторит журнал «Тайм». «Невероятное проявление силы кинематографической магии», — восторгается «Вашингтон пост». «Фильм уже забронировал себе место в истории кино», — резюмирует «Голливуд рипортер».

Это все о фильме Александра Сокурова «Русский ковчег». Среди нескольких десятков рецензий в ведущих американских изданиях нет ни одного отрицательного отзыва. Триумф «Русского ковчега» в стране, в принципе равнодушной к европейскому эстетскому кино, удивил многих.

«Русский ковчег» — беспрецедентное кино, являющее собой гений продюсерской и постановочной работы. «Мы решили такие технические и организационные сложности, которые, пожалуй, не под силу никому в мире», — утверждает Сокуров.

23 декабря 2001 года в Эрмитаже происходила удивительная акция — Сокуров снимал фильм об Эрмитаже, точнее, о русской истории. Непрерывный 90-минутный план снят в один день за полтора часа реального времени — с 12.00 до 13.30. Режиссёр предпринял попытку отобразить трехсотлетнюю историю России.

В связи с «Русским ковчегом» у многих возникал вопрос: как это можно обойтись без монтажа?.. И как можно снять картину одним планом? Сокуров объясняет, что его меньше всего интересовал сам приём. Основная задача — создать фильм на одном дыхании, передать ощущение реального времени. Кстати, если снимать подобный фильм привычным способом, то его стоимость превысила бы 200 миллионов долларов.

За два с половиной месяца были отобраны девятьсот актёров. Критерий у второго режиссёра Татьяны Комаровой был очень простой — приглашались только актёры из Петербурга. Частично это связано с финансовой стороной, частично с тем, что в Петербурге существует какое-то особое настроение среди актёров

— «с ними можно говорить об очень серьёзных вещах, не боясь, что это вызовет иронию или высокомерие».

Условие для всех — один съёмочный день. Актёр, обещая в сентябре, что придёт 23 декабря на съёмки, что бы с ним ни случилось, должен слово сдержать. Из девятисот человек на съёмку не явились по разным причинам всего двадцать актёров.

Но при этом ещё необходимо было всем сшить костюмы, соответствующие эпохам, все отрепетировать. Декорация — в полтора километра длиной.

Как все это освещать? И были привезены приборы, дирижабли, накачанные гелием, они висели во всех залах и излучали мягкий поразительный свет. Так же было и на балу…

«Наша маленькая группа — не творческое объединение, а лаборатория, которая очень часто делает все впервые, я бы даже сказал, в мировой практике, — подчёркивал Александр Сокуров. — Впервые мы стали абсолютно художественно обрабатывать электронные изображения. В области кинематографа мы впервые применили оптику, которую никогда никто не применял и которая существует в мире вообще в единственном экземпляре. Мы использовали огромные пространства, отражающие, стеклянные, зеркальные и так далее, для того чтобы осуществить идею абсолютно художественного изображения — не просто оптического, а художественного изображения, главные результаты которого существуют в мировой живописи. Мы пытаемся обучить кинематограф культуре мировой живописи, обучить визуальной культуре, настоящей академической визуальной культуре».

Сокуров пригласил оператора из Германии Тильмана Бюттнера, известного по картине «Беги, Лола, беги». Выбор именно этого оператора объясняется тем, что он один из немногих, кто согласился на полтора часа непрерывной художественной работы. А физическая нагрузка настолько значительна, что, возможно, она даже препятствует выполнению художественной задачи. Выбор у Сокурова был очень небольшой: в мире очень немного людей, которые в состоянии это сделать. Недостатки операторской работы потом были исправлены на компьютере.

Перед съёмками была бессонная ночь, в течение которой делался грим, надевались сложные костюмы.

Эрмитаж из музея преобразился в чей-то дом, где стоят пальмы, где бегают дети, хлопают двери, где какое-то странное освещение, как будто бы всюду горят свечи…

В самом начале было несколько фальстартов: то дверь где-то не открыли, то прибор лопнул — приходилось возвращаться. В

общем, немыслимое напряжение.

По ходу съёмки Сокуров вносил постоянные коррективы: ускорял или замедлял проход, менял ритм, композицию кадра, даже направление движения камеры. Он одновременно говорил текст за автора, следил за актёрами.

Полтора километра декорации — это переход через разные залы, через разные эпохи. Часть эпизодов имели камерный характер, в них принимали участие два человека. А вот, например, в эпизоде на Теребеневской лестнице было больше сотни персонажей. Часть актёров принимали участие в нескольких эпизодах, например, в эпизоде на балу и в эпизоде приёма послов, откуда должны были перевести их на большое расстояние — в эпизод бала. Было приблизительно пять минут с секундами, для того чтобы двести пятьдесят человек перешли из одного пространства в другое. Как только камера вышла из зала, где снимался приём послов, она пошла дальше по действию, и вот уже бал совсем рядом. Помощники режиссёра разделили двести пятьдесят актёров на отдельные группы и быстро стали переводить вслед за камерой, а кого-то окружными путями. И все собрались в конечном итоге в этом эпизоде бала.

Когда камера входила, пройдя свою дорогу, в эпизод бала, все девятьсот человек стояли здесь вместе с оркестром во главе с Гергиевым.

Эпизоды, относящиеся к разным эпохам, чередуются в хронологическом порядке. Полтора километра составляет этот путь по Эрмитажу, и его проходят два основных персонажа. Это некий господин, европеец, который жил в XIX веке и бывал в России, бывал в Эрмитаже (его играет С. Дрейден). Второй — автор, слышен лишь его голос. Эти два человека, беседуя, переходят из зала в зал, попадая в разные эпохи, и их диалог скрепляет все пространство и время фильма.

В Петровском коронационном зале встречаются Иосиф Орбели, Борис Пиотровский и Михаил Пиотровский — все три директора Эрмитажа. Двоих уже нет, а третий, Михаил Пиотровский, управляет Эрмитажем сейчас.

Перед исполнителями стояла сложнейшая задача: за несколько минут с одного дубля сыграть целую судьбу. На протяжении полутора часов мы встречаем множество персонажей, значительных для русской истории. Каждое появление — Николая I, Николая II, Елизаветы, Петра, Екатерины, лакея, актёра, слепой женщины, плотника, делающего гробы, — поразительные эпизоды! «Это так качественно сделано — все, от костюма до эмоционального состояния! — восклицает Проскурина. — Скажем, Мария Кузнецова в роли Екатерины!

Безупречно абсолютно все: как она играет с детьми, как выходит во внутренний дворик, как начинает задыхаться, как бежит сквозь этот зимний сад и исчезает там, где туман, где конец всему… Поразительно ёмкий эпизод. В картине он будет занимать меньше минуты. И так можно сказать практически обо всех».

Леонид Мозговой появляется в начале картины, когда гости входят в Эрмитаж, и дальше всё время где-то возникает, кого-то ищет, кому-то шепчет на ухо, подходит к картинам… Он не просто «пробегает» сквозь Эрмитаж, он проживает поставленную перед ним задачу…

В этом проекте съёмка — лишь первый этап создания изображения. Основная работа с материалом велась на компьютере, благо система позволяет изменять цветовую и световую тональность, уточнять композицию кадра — укрупнять его или сделать более общим… Можно изменить «время» съёмки — дневное освещение сделать вечерним…

Потом было сложнейшее озвучание. Ведь в фильме каждый скрип, каждая музыкальная тема, каждая реплика несут важную смысловую нагрузку. Работа со звуком была уникальной. Значительная её часть проводилась в интерьерах Эрмитажа. Звукорежиссёры В. Персов и С. Машков записывали, как закрываются двери, как стучит об пол палка мажордома, как звенят чашки знаменитого сервиза семьи дома Романовых.

Или, скажем, бал… Это был последний бал, который давал Николай II, на нём присутствовали три тысячи гостей. По словам Проскуриной, во время озвучания нужно было добиться, чтобы любая пара, попавшая в объектив в начале, когда камера входит в зал, и подхваченная в конце, когда камера из зала выходит, обменивалась репликами, составляющими цельный, осмысленный диалог. То есть люди на балу не просто массовочно разговаривают, они говорят языком того времени, на темы того времени, ритмически и интонационно соответствуя времени…

Фильм «Русский ковчег» стал хитом мирового арт-хаусного проката, заработав около 10 миллионов долларов. Таких сборов в истории отечественного кино не было. Но, кроме самой картины, надо отметить и грамотно проведённую рекламную кампанию.

«Мы не сомневались в том, что у картины будет необычная судьба, — говорит Александр Сокуров, — прекрасно отдавая себе отчёт и в оригинальности замысла, и в интересе к Эрмитажу, русской истории и искусству. Фильм действительно имеет большой резонанс в мире, демонстрируется в Австралии, Америке, во Франции… А Германия и Италия даже выпустили дублированные версии. Я считаю, что „Русский ковчег“ — это важный этап профессионального развития российского кино, его

принципиальный прорыв. Говорю это не потому, что я — режиссёр фильма, над ним работали сотни людей и у нас, и в Германии. Ни Голливуд, ни европейские крупные студии не могли бы освоить такой материал».

«ВОЗВРАЩЕНИЕ»

Производство «REN-фильм», 2003 г. Сценарий В. Моисеенко и А. Новотоцкого. Режиссёр А. Звягинцев. Оператор М. Кричман. Художник Ж. Пахомова. Композитор А. Дергачев. В ролях: В. Гарин, И. Добронравов, К. Лавроненко, Н. Вдовина.

Картина дебютанта Андрея Звягинцева стала главной сенсацией мирового кинематографического года. До выхода на экран о «Возвращении» не знал никто, кроме коллектива студии «REN-фильм», где картина была сделана в качестве первого продюсерского опыта. Дмитрий Лесневский, вкладывая деньги в художественный фильм, понимал, что сильно рискует их потерять. Правда, бюджет «Возвращения» был скромным — 400 тысяч долларов плюс 50 тысяч долларов на рекламную кампанию.

Но произошло чудо. Фильм стал обладателем «Золотого льва» и приза за лучший дебют на Венецианском кинофестивале-2003. Лауреатом премии «Золотой орёл-2003» (лучший игровой фильм). Номинантом на премию Голливудской ассоциации иностранной прессы «Золотой Глобус».

Режиссёр «Возвращения» Андрей Звягинцев учился кинорежиссуре самостоятельно. Он окончил Новосибирское театральное училище, играл в спектаклях местного ТЮЗа. А в 1986 году уехал в Москву и поступил в ГИТИС. Встретил Дмитрия Лесневского, руководителя компании «REN TV». Снял три короткометражки для сериала «Чёрная комната». Но мечтал о картине для большого экрана.

Сценаристы Владимир Моисеенко и Александр Новотоцкий, авторы сериалов для «REN TV», в 2000 году написали сценарий для полнометражного фильма под коротким названием «Ты». Звягинцев его прочитал и сразу захотел поставить: «Редкое свойство сценария, когда видишь за ним реальных людей, слышишь диалоги». Правда, некоторые формальные вещи он потом изменил: начало и финал. Изменил также имена главных героев.

Рассказанная история предельно проста и, кажется, могла бы произойти в любое время, в любой стране. В жизни двух братьев Ивана и Андрея (Иван Добронравов и Владимир Гарин) неожиданно появляется отец (Константин Лавроненко), знакомый им только по фотографии. После двенадцатилетнего отсутствия он приезжает в дом бывшей жены (Наталья Вдовина). В ответ на её просьбу — побыть с детьми, он везёт мальчиков на рыбалку. Начинается противоборство характеров. Герои фильма попадают

на остров. Взаимные претензии приводят к открытому столкновению, которое заканчивается случайной смертью отца…

Исполнителей главных детских ролей искали полгода. Пересмотрели сотни кандидатов. «Я ведь ждал встречи, — говорит Звягинцев. — И с Ваней Добронравовым, и с Володей Гариным эта встреча произошла сразу, когда я их первый раз увидел, у меня было такое ощущение, что это не они у меня на кастинге, а я у них. Почувствовал взрослые души. Ваня жил в Москве, Володя — в Петербурге…»

На роль отца был утверждён Константин Лавроненко. Звягинцев увидел его в одном из театральных спектаклей ещё в 1992 году и был поражён игрой артиста. Чудо, что через столько лет удалось отыскать Лавроненко.

«Наша картина сделана дебютантами: звукооператор, художник по костюмам, композитор, продюсер — это была их первая работа в кино; актёры тоже. Исполнитель роли отца участвовал как-то в съёмках в 1984 году, но уже забыл об этом, — говорит Андрей Звягинцев. — Мне кажется, что энергия дебютантов, энергия людей, которые дерзают и хотят сделать что-то новое, очень благотворная сила. Эти люди не требуют к себе много внимания, больших гонораров — они просто хотят снимать кино!»

Оператор Михаил Кричман окончил полиграфический институт, работал монтажёром на телевидении. Он учился операторской работе по специализированным журналам. На «Возвращении» ему помогал опытный второй оператор — Евгений Майоров.

Композитор Андрей Дергачев не знал нотной грамоты! Но, по словам Звягинцева, «он — человек со вкусом, идеальным музыкальным чутьём и деликатностью какой-то нереальной». Сидит у себя дома и сочиняет музыку на компьютере. И вот однажды Звягинцев это услышал и сразу был покорён. Музыку для «Возвращения» Дергачев сочинял в течение года.

Съёмки проходили под Петербургом, на Ладожском озере. Работали напряжённо. За 40 дней группа Звягинцева имела всего три дня выходных, да и то они пришлись на ночные переезды из Выборга в Зеленогорск. А как дети работали по 12 часов в сутки… «Если бы не было мужества этих людей, их жажды дела, то не получилось бы ничего», — это слова Звягинцева.

Лавроненко говорит, что самыми трудными были для него съёмки в ледяной воде. Судороги сотрясали тело актёра, не помогали ни сила воли, ни коньяк.

Из фильма изымалось всё, что указывало бы на место и время действия. Там весь реквизит, все улики перемешаны. Звягинцев

не добивался правдоподобия, он снимал не социальную драму, а скорее притчу.

Известный кинокритик А. Плахов уверен, что в фильме не все так просто. Внимательный зритель обратит внимание на то, что в день приезда отца мальчики открывают иллюстрацию к Библии: «Авраам приносит в жертву Исаака». Действие фильма происходит в течение «библейских» семи дней творения — от воскресенья до субботы. Сыновья впервые видят отца спящим — словно мёртвым, и в этой сцене, а также в финале фильма он выглядит как мёртвый Христос со знаменитого полотна Андреа Мантеньи. Когда эти кадры появились на венецианском экране, в зале зашелестело восхищённое: «Мантенья!» Когда же отец везёт сыновей в лодке на таинственный остров, то выглядит как Харон-перевозчик, трудящийся на загробных реках. И вообще всем своим грубовато-немногословным поведением напоминает гостя с того света.

Критики отмечали игру юных актёров. Кажется, они не играют, а живут на экране. Увы, одного из этих талантливых мальчишек уже нет с нами. 25 июня 2003 года, спустя ровно год с того дня, когда был отснят первый кадр ленты, в Осиновецком озере утонул пятнадцатилетний Володя Гарин. Он учился в музыкальной школе, потом увлёкся актёрством, успешно играл в спектаклях петербургского театра «Зазеркалье». И вот так нелепо оборвалась жизнь этого талантливого парня…

Готовый фильм Звягинцев показал на видео сценаристам. «Они сидели в креслах онемевшие, — вспоминает режиссёр. — Потом Володя Моисеенко стал говорить что-то неопределённое. Хотел загладить ситуацию. А Новотоцкий молчал, как камень. Даже на пороге не произнёс ни слова. Я взмолился: „Это бесчеловечно, хоть что-то скажи, хоть гримасу сострой!“ Он обернулся и сказал: „Последний раз я так скучал на „Сталкере“ Тарковского». В Венеции он сидел на первом ряду, был невероятно пьян: «Андрей, я плачу второй раз в жизни»».

Картину Звягинцева часто сравнивают с «Ивановым детством» Тарковского. Оба фильма сняты Андреями. И там, и здесь в центре подростки, причём в картине Звягинцева одного из них тоже зовут Иван, другого — Андрей. Правда, в «Возвращении» нет войны, и в этом смысле скорее работает параллель с более поздними работами Тарковского, где ключевую роль играет пейзаж.

«Это дело критики — сравнивать, — рассуждает Звягинцев, — некоторые даже договорились до того, что в „Возвращении“ полно цитат из Тарковского. Это не так, хотя в моём фильме я отдаю дань этому режиссёру, вернее, даже не ему самому, а тому

языку кино, на котором мы все разговариваем. Взаимовлияние в кино неизбежно, но в моём фильме абсолютно нет никакого эпигонства».

Лесневский разослал кассеты с «Возвращением» по всевозможным адресам… Оба долго не могли поверить, когда получили приглашения на конкурсные показы престижных кинофестивалей мира — в Монреаль, Торонто, Локарно… Выбирать надо было что-то одно (время прохождения фестивалей совпадало). Но после того как фильм отослали в Локарно, в электронной почте Звягинцева оказалось письмо из Венеции, в котором говорилось, что «Возвращение» является кандидатом на участие в конкурсной программе фестиваля.

Ещё до начала Венецианского фестиваля фильм Звягинцева был продан в Италию и Францию, в другие солидные страны, причём между потенциальными прокатчиками разгорелась настоящая борьба.

Французский продюсер арестовал копию и заявил, что не выйдет из офиса, пока Звягинцев не подпишет с ним контракт: «Я влюблён в вашу картину и участвую в любом вашем следующем проекте!» Предлагались суммы сделок, на порядок превышающие обычные скромные расценки на наше кино.

В Венеции у российского режиссёра были сильные соперники, среди которых выделялся знаменитый Такеши Китано. К тому же фестиваль был юбилейный, 60-й, жюри возглавлял классик национальной комедии Марио Моничелли, а в конкурсе честь Италии защищал фильм другого классика, Марко Беллоккио.

Пресса называла картину Звягинцева в числе фаворитов.

«"Возвращение" — это шедевр. Безоговорочное лидерство», — писала «Коррьере делла сера».

«Лучший фильм из России со времён Тарковского. Если есть справедливость, „Возвращение“ должно получить „Золотого льва“, и даже если его уведут итальянцы, фильм Звягинцева будет всё равно восприниматься как настоящий победитель», — это уже «Гардиан».

6 сентября 2003 года на торжественной церемонии закрытия Венецианского фестиваля режиссёра фильма «Возвращение» объявили главным лауреатом, и полуторатысячный зал четверть часа кричал «Брависсимо!» Мало того, другое независимое международное жюри вручило Андрею Звягинцеву ещё одного «Золотого льва» — за лучший дебют.

«Почему такой успех? — переспрашивал у журналистов Генеральный секретарь ФИПРЕССИ Клаус Эдер. — Не знаю, но фильм сработал. Он очень прост, в нём придумана замечательная история, она великолепно срежиссирована и сыграна, разве этого

мало?»

Свою победу Андрей Звягинцев посвятил юному артисту Владимиру Гарину, не дожившему до мировой премьеры двух месяцев.

«Ничего подобного в своей жизни и не испытывал, — рассказывает триумфатор. — Даже не само награждение меня поразило, а конкурсный показ, когда зал взорвался криками „браво“ с первого финального титра. Вся наша съёмочная группа плакала, даже те, от кого я этого не ожидал. Не плакал только я, поскольку просто не знал, что делать. Такой приём был оглушающе неожиданным после московского показа для прессы. Там все смотрели исподлобья и весьма сдержанно. На улицах Венеции к нам подходили абсолютно незнакомые люди и говорили: „Грациа!“»

Фильм был продан во Францию, Италию, Бельгию, Швейцарию, Нидерланды, Великобританию, США, Австралию и многие другие страны мира. Картина с бюджетом всего в 400 тысяч долларов, ещё даже не выйдя в прокат на родине, мгновенно окупила себя.

«Возвращение» получило более тридцати наград по всему миру. Среди них — приз Фассбиндера «Открытие года», присуждаемый Европейской киноакадемией за лучший дебют. Впервые за 40-летнюю историю лауреатом премии Шведского института киноискусства картина российского режиссёра стала лауреатом премии «Золотой жук». Отметили «Возвращение» и на родине, вручив премию «Золотой орёл-2003» в категории лучший игровой фильм. Режиссёр Александр Митта сказал с надеждой: «"Возвращение" открыло очень важный этап — в России наконец появился режиссёр-интеллектуал».

ЛИТЕРАТУРА

Абдуллаева З.К. Вне игры. Олег Янковский в театре и кино. — М.: В/О «Союзтеатр» СТД СССР, 1990.

Абдуллаева З.К. Живая натура. Картины Романа Балаяна. — М.: ВТПО «Киноцентр», 1989.

Александров Г.В. Эпоха и кино. — М.: Политиздат, 1983.

Арлазоров М.С. Протазанов. — М.: Искусство, 1973.

Артмане А.В.Ф. Сердце на ладони. — М.: Молодая гвардия, 1990.

Бабочкин Б.А. В театре и кино. — М.: Искусство, 1968.

Баллада о солдате. Сб. — М.: Искусство, 1967.

Баталов Н.П. Статьи. Воспоминания. Письма. — М.: Искусство, 1971.

Беседы на втором этаже. Теория кино и художественный опыт. — М.: Всесоюзный научно-исследовательский институт киноискусства Госкино СССР, 1989.

Богомолов Ю.А. Михаил Калатозов. — М.: 1989.

Божович В.И. Покаяние. — М.: ВТПО «Киноцентр», 1988.

Бондарчук С.Ф. Желание чуда. — М.: Молодая гвардия, 1984.

Борис Андреев. Сб. — М.: Искусство, 1991.

Братья Васильевы. Собрание сочинений в 3 т. — М.: Искусство, 1982.

«Броненосец „Потёмкин“». Сб. / Сост. Н.И. Клейман, К.Б. Левина. — М.: Искусство, 1969.

Вартанов А.С. Анатолий Кузнецов. — М.: ВТПО «Киноцентр», 1991.

Ю. Визбор. Когда все были вместе… Сб. / Сост. Д.А. Сухарев. — М.: ВТПО «Киноцентр», 1989.

Власов А.Н. Млодик А.М. Герои Шолохова на экране. — М.: Искусство, 1991.

Власов А.Н. Млодик А.М. Тихо! Идёт съёмка! — М.: Искусство, 1960.

Воронецкая Т.В. Леонид Филатов. — М.: Искусство, 1992.

Выстробоец А.И. Сергей Бондарчук: Судьба и фильмы. — М.: Искусство, 1991.

Габрилович Е.И., Панфилов Г.А. «В огне брода нет». «Начало». — М.: Искусство, 1972.

Гайдаров В.Г. В театре и кино. — Ленинград: Искусство, 1966.

Герасимов С.А. Собрание сочинений. Т. 3. Статьи, выступления, очерки. — М.: Искусство, 1984.

Герасимов Ю.К., Скверчинская Ж.Г. Черкасов. — М.: Молодая гвардия, 1977.

Гершкович А.А. Михаил Жаров. — М.: Искусство, 1976.

Голикова Н.Ю. Ия Саввина. — М.: ВТПО «Киноцентр», 1988.

Горфункель Е.И. Иннокентий Смоктуновский. — М.: Искусство, 1990.

Гребнев А.Б. Заметки последнего сценариста. — М.: Алгоритм, 2000.

Грищенкова И.Н. Абрам Роом. — М.: Искусство, 1977.

Громов Е.С. Комедии и не только комедии. Кинорежиссёр Рязанов. — М.: ВТПО «Киноцентр», 1989.

Громов Е.С. Лев Кулешов. — М.: Искусство, 1984.

Гурченко Л.М. Аплодисменты. — М.: Центрполиграф, 1994.

Данелия Георгий. Сб. / Сост. Г.В. Краснова. — М.: Искусство, 1982.

Дзиган Е. Жизнь и фильмы: Статьи. Свидетельства. Воспоминания. Размышления. — М.: Искусство, 1981.

Добин Е.С. Козинцев и Трауберг. — М.: Искусство, 1963.

Довженко в воспоминаниях современников. Сб. / Сост. Л.И. Пажитнова, Ю.И. Солнцева. — М.: Искусство, 1981.

Донской М. Сб. — М.: Искусство, 1973.

Дунский Ю. и др. Экипаж: Киносценарий. Вступительное слово В. Коккинаки. — М.: Искусство, 1981.

Жизнь и фильмы Владимира Скуйбина. — М.: Искусство, 1966.

Зак М.Е. Михаил Ромм и его фильмы. — М.: Искусство, 1988.

Зоркая Н.М. Портреты. — М.: Искусство, 1965.

Иванова Т.В. Борис Андреев. — М.: Искусство, 1966.

Иванова Т.В., Неделин В.А. Николай Крючков. — М.: Искусство, 1984.

Из истории «Ленфильма. Сб., вып. 4. — Ленинград: Искусство, 1975.

Ильинский И.В. Сам о себе. — М.: Искусство, 1984.

Кагарлицкая А. Михаил Кононов. — М.: Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства, 1982.

Капралов Г.А. Талант, совесть и страсть: Девять штрихов к портрету Михаила Ульянова. — М.: Московский рабочий, 1988.

Карганов А.В. Всеволод Пудовкин. — М.: Искусство, 1983.

Катанян В.В. Прикосновение к идолам. — М.: Захаров; Вагриус, 1997.

Кваснецкая М.Г. Алексей Баталов. — М.: Панорама, 2000.

Кваснецкая М.Г. Лев Кулиджанов. — М.: Искусство, 1968.

Кинооператор Вячеслав Горданов. — Ленинград: Искусство, 1973.

Кинооператор Андрей Москвин. — Ленинград: Искусство, 1971.

Козинцев Г.М. Собрание сочинений в 5 т. — Ленинград: Искусство, 1982.

Кончаловский А.С. Низкие истины. — М.: Коллекция «Совершенно секретно», 2001.

Кремлев Г.Д. Михаил Калатозов. — М.: Искусство, 1964.

Кривицкий К.Е. Инна Макарова. — М.: Искусство, 1967.

Крымова Л., Осико М. Алексей Баталов. — Ростов-на-Дону: Феникс, 2000.

Кузьмина Е.А. О том, что помню. — М.: Искусство, 1989.

Кулешов Л.В., Хохлова А.С. 50 лет в кино. — М.: Искусство, 1975.

Куликов С.И. Леонид Луков. — Киев: Мистецтво, 1985.

Кушниров М.А. Жизнь и фильмы Бориса Барнета. — М.: Искусство, 1977.

Лайнер Л.Д. Весёлая троица — Вицин, Моргунов, Никулин. — М.: ЗАО Изд-во Центрополиграф, 2001.

Лариса. Книга о Ларисе Шепитько. Сб. / Сост. Э.Г. Климов. — М.: Искусство, 1987.

Левшина И.С. Ролан Быков. — М.: Искусство, 1973.

«Ленфильм». Победы, призы, награды. — Ленинград: ВТПО «Киноцентр», 1990.

Евгений Леонов: Жизнь и роли. Сб. / Сост. В.Я. Дубровский. — Ростов-на-Дону: Феникс. 1998.

«Летят журавли». Сб. — М.: Искусство, 1972.

Липков А.И. Герман, сын Германа. — М.: ВТПО «Киноцентр», 1988.

Липков А.И. Профессия или призвание. — М.: ВТПО «Киноцентр», 1991.

Лордкипанидзе Н.Г. Донатас Банионис. — М.: Искусство, 1972.

Павел Луспекаев. Сб. / Сост. Ланина Т.В. — Ленинград: Искусство, 1977.

Лунгин С.Л. Виденное наяву. — М.: Искусство, 1989.

Лучко К.С. Виновата ли я? — М.: Коллекция «Совершенно секретно», 2000.

Лындина Э.М. Олег Меньшиков. — М.: Изд-во ЭКСМО, изд-во Алгоритм, 2005.

Лындина Э.М. Нина Русланова. — М.: ВТПО «Киноцентр», 1990.

Львовский М.Г. Человек, которому верят. Кинематограф Ролана Быкова. — М.: ВТПО «Киноцентр», 1990.

Любомудров М.Н. Н. Симонов, Ю. Завадский. — М.: Молодая гвардия, 1983.

Марьямов А.М. Довженко. — М.: Молодая гвардия, 1968.

Мельников Н. Три беседы с режиссёром. — М. Всесоюзное

бюро пропаганды киноискусства, 1984.

Меркель М.М. Угол зрения. Диалог с Урусевским. — М.: Искусство, 1980.

Мир и фильмы Андрея Тарковского. Сб. / Сост. А.М. Сандлер. — М.: Искусство, 1990.

Никита Михалков. Сб. / Сост. А.М. Сандлер. — М.: Искусство, 1989

Мордюкова Н.В. Не плачь, казачка! — М.: Олимп; Смоленск: Русич, 1998.

«Мы из Кронштадта». Сб. / Сост. Л.А. Парфёнов. — М.: Искусство, 1968.

Немов А.В. Вячеслав Тихонов. — М.: Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства, 1984.

Никулин Ю.В. Почти серьёзно… — М.: Вагриус, 1998.

О Тарковском. Сб. / Сост. М.А. Тарковская. — М.: Прогресс, 1989.

Павлов Ю.В. Юозас Будрайтис. — Ленинград: Искусство, 1988.

Павлова М.И. Янина Жеймо. — М.: Искусство, 1980.

Павлова М.И. Павел Кадочников. — М.: Искусство, 1991.

Парамонова К.К. Александр Роу. — М.: Искусство, 1979.

Парфёнов Л.А. Сергей Герасимов. — М.: Искусство, 1975.

Писаревский Д.С. Братья Васильевы. — М.: Искусство, 1981.

Писаревский Д.С. 100 фильмов советского кино. — М.: Искусство, 1967.

Погожева Л.П. Михаил Ромм. — М.: Искусство, 1967.

Пудовкин в воспоминаниях современников. — М.: Искусство, 1989.

Пушнова Н.К. Андрей Миронов: История жизни. — М.: Олимп; ООО «Фирма „Издательство АСТ“, 1999.

Пырьев И.А. Избранные произведения в 2 т. — М.: Искусство, 1978.

Раззаков Ф. Наше любимое кино. — М.: Алгоритм, 2004.

Розен С.Г. Григорий Рошаль. — М.: Искусство, 1965.

Розов В.С. Удивление перед жизнью. — М.: Вагриус, 2000.

Рыбак Л.А. Как рождались фильмы Михаила Швейцера. — М.: Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства, 1984.

Рыбак Л.А. Марк Бернес. — М.: Искусство, 1976.

Рязанов Эльдар. Сб. — М.: Искусство, 1974.

Рязанов Э.А. НЕподведенные итоги. — М.: Вагриус, 1997.

Садуль Ж. Всеобщая история кино. — М.: Искусство, 1958—1982.

Серебряков М.Г. Воспоминания о «Депутате Балтики». — Ленинград: Искусство, 1988.

Скороходов Г.А. В поисках утраченного. — М.: Рутена, 2000.

Смирнова Л.Н. Моя любовь. — М.: Вагриус, 1997.

Смоктуновский И.М. Быть! — М.: Алгоритм, 2000.

Соболев Р.П. Александр Довженко. — М.: Искусство, 1980.

Соболев Р.П. Люди и фильмы дореволюционного кино. — М.: Искусство, 1961.

Соболевский П.С. Из жизни киноактёра. — М.: Искусство, 1967.

Стриженов О.А. Исповедь. — М.: Алгоритм, 1999.

Суменов Н.М., Сулькин О.М. Юрий Озеров. — М.: Искусство, 1986.

Тадэ Э.С. Надежда Румянцева. — М.: Искусство, 1967.

Таривердиев М.Л. Я просто живу. — М.: Вагриус, 1997.

Тодоровский П.Е. Военно-полевой роман. — М.: Искусство, 1986.

Трауберг Л.З. Янина Жеймо. — М.: ВТПО «Киноцентр», 1990.

Трилогия о Максиме: «Юность Максима», «Возвращение Максима», «Выборгская сторона». Сб. / Сост. И.И. Чанышев. — М.: Искусство, 1981.

Туровская М.И. Семь с половиной, или Фильмы Андрея Тарковского. — М.: Искусство, 1991.

Тюрин Ю.П. Кинематограф Василия Шукшина. — М.: Искусство, 1984.

Ульянов М.А. Приворотное зелье. — М.: Алгоритм, 1999.

Урбанский Евгений. Сб. / Сост. В.Я. Дубровский. — М.: Искусство, 1968.

Утёсов Л.О. Спасибо, сердце! — М.: Вагриус, 2000.

Фомин В.И. Пересечение параллельных. — М.: Искусство, 1976.

Фролов И.Д. Григорий Александров. — М.: Искусство, 1976.

Хлоплянкина Т.М. «Застава Ильича». — ВТПО «Киноцентр», 1990.

Хохрякова С.И. Олег Янковский. — Ростов-на-Дону: Феникс, 2000.

Черкасов Н.К. Записки советского актёра. — М.: Искусство, 1953.

Черкасова Н.Н. Рядом с Черкасовым. — Ленинград: Лениздат, 1978.

Четыре музы Анатолия Папанова. Сб. / Сост. А.М. Кравцов. — М.: Искусство, 1994.

Чирков Б.П. Про нас, про актёров. — М.: Молодая гвардия, 1957.

Шепитько Лариса. Сб. — М.: Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства, 1982.

Шкловский В.Б. Эйзенштейн. — М.: Искусство, 1976.

Шнейдерман И.И. Григорий Чухрай. — Л.-М.: Искусство, 1965.

Щеглов Д.А. Любовь Орлова. — М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2002.

Щеглов Д.А. Фаина Раневская: монолог. — М.: Олимп; Смоленск: Русич, 2001.

Экран 1965—1990. Сборники. — М.: Искусство, 1965—1990.

Юренев Р.Н. Краткая история киноискусства. — М.: Издательский центр «Академия», 1997.

Яснец Э.Я. Олег Басилашвили. — Ленинград: Искусство, 1981.

ПЕРИОДИЧЕСКИЕ ИЗДАНИЯ

Без сна на Заречной улице. — М.: Экран и сцена, 2002, № 6.

Биневич Е. Будни сказочника. — М.: Искусство, 1997, № 3.

Боброва Н. Господа офицеры. — М.: Московский комсомолец, январь 2002.

Велигжанина А. «Чапаев»: после фильма вдова Петра Исаева (прототип Петьки) покончила с собой. — М.: Комсомольская правда, 5 ноября 2004.

Велигжанина А. Фотопробы к фильмам «Берегись автомобиля», «Бриллиантовая рука», «Я шагаю по Москве. „Девчата“, „Москва слезам не верит“, „Агония“. — М.: Комсомольская правда, 2003—2004.

Верник В. Мягкая сила. — М.: Неделя, 1993, № 11.

Гордон А. Воспоминания об Андрее Тарковском. — М.: Искусство кино, 2001, № 2—4.

Громов Е. Мотылёк на ветру. — М.: Советский экран, 1983, № 6.

Гурьянова Т. «Морозко»: 40 лет спустя. — М.: Версия, 2004, № 6.

Данелия Г. Главная трудность была с Бузыкиным. — М.: Труд, 10 июня 2004.

Зоркая Н. Не стоит село без праведницы. — М.: Искусство кино, 1989, № 1.

Зоркая Н. Андрей Тарковский. Один за всех. — М.: Новое время, 2002, № 16.

Калантир К.Л. Этюды о Параджанове. — М.: Человек, 1995, № 6.

Кантемирова З. Мы доживём до понедельника. — М.: Кино-Парк, 1998, № 3.

Кантор А. «Случайная история. Исторический случай…» — М.: Искусство кино, 1995, № 9.

Крымова Н. «Куда ж теперь идти солдату?..» (Марк Бернес). — М.: Искусство кино, 1995, № 5.

«Кубанские казаки»: сказка продолжается уже 50 лет. — М.: Комсомольская правда, 22 сентября 2000.

Малюкова Л. Человек июльского дождя. — М.: Новая газета, 2000, № 70.

Мартынова Г. Рано или поздно все обречены посмотреть эту картину. — М.: Правда, 12 апреля 1995.

Михалков Н. Режиссёр не должен долго находиться под обаянием своей картины. Это опасно. — М.: Искусство кино, 1995, № 3.

Названов М. «Проклятая картина». Письма к Ольге Викландт со съёмок фильма «Иван Грозный». — М.: Искусство кино, 1998, № 2.

Шахов А. Чистая мистика. — М.: Искусство кино, 2004, № 1.

Поскурина С. Глазами очевидца. О съёмках фильма «Русский ковчег». — М.: Искусство кино, 2002, № 7.

Притуленко В. Золушка на все времена. — М.: Искусство, 1997, № 3.

Сапрыкина О. В «Кавказской пленнице» Никулину в постель подложили карлика. — М.: Комсомольская правда, 29 июня 2001.

Сапрыкина О. Ради «Мимино» Данелия вырвал восемь зубов. — М.: Комсомольская правда, 22 марта 2002.

Сапрыкина О. Экипаж в полёте поменяли. — М.: Комсомольская правда, 11 августа 2000.

Секридова Т. Анна Каренина. Жизнь после смерти. — М.: Совершенно секретно, 2000, № 1.

Сергеева Ж. Бриллианты тридцать лет спустя. — М.: Кинопарк, 1998, № 6.

Сокуров А. Останется только культура. — М.: Искусство кино, 2002, № 7.

Стародубец А. Как вызрела «Калина красная». — М.: Труд-7, 11 декабря 2003.

Стародубец А. Пленник комедии. — М.: Комсомольская правда, 30 января 2003.

Стишова Е. Страсти по «Комиссару». — М.: Искусство кино, 1989, № 1.

Суркова О. Хроники Тарковского. «Зеркало». — М.: Искусство, 2002, № 6—7.

Трауберг Л., Нусинова Н. «Новый Вавилон»: стареют ли фильмы? — М.: Искусство кино, 1990, № 4.

Фомин В. «Агония», которой могло не быть. — М.: Экран и

сцена, 1992, № 48—52.

Форестье Л. Оборона Севастополя в Крылатском. Из воспоминаний кинооператора. — М.: Родина, 1991, № 11—12.

notes

Примечания

1

Барнет «подложил» собачку уже после окончания съёмок.

2

Имеется в виду Б.З. Шумяцкий, назначенный председателем Всесоюзного кинофотообъединения («Союзкино») в конце 1930 года.